ALBERTO RONDANI

LA FILOSOFIA POSITIVA E LA CRITICA D'ARTE

VOLUME I.

LE DOTTRINE DEI POSITIVISTI
NELLE APPLICAZIONI CRITICHE DEL PROF. VILLARI

PARMA
CASA EDITRICE LUIGI BATTEI
Via Cavour, 17 - Via Melloni, 10

1888

Per uno studioso che sia sempre stato pieno di buon volere, e che non sia più così giovine da non sentire il bisogno di dare qualche occhiata indietro, nè ancor così vecchio da non poter concepire delle speranze a lontana scadenza; per uno studioso arrivato appunto a quell' età, in cui dovrebbe dire: — ora son sicuro del fatto mio e lavoro allegramente, — la più crudele umiliazione è quella di dover riconoscere che nella disciplina che lo ha quasi costantemente occupato,

egli non sa avvertire que' progressi, non riesce a vedere quei risultati, che per moltissimi altri studiosi sono una verità evidente. E questa umiliazione ha, per giunta, anche un carattere comico, nella sproporzione, anzi nel contrasto tra i mezzi e l'effetto; e, per colmo di sciagura, l'amor proprio è mortificato appunto da quella stessa considerazione che lascia in pace la coscienza; dalla considerazione, cioè, che tutti i mezzi sono stati tentati in servizio della verità con quella pertinacia che, d'ordinario, l'uomo non mette che nelle azioni balorde e nelle discussioni accanite, quando sa d'aver torto.

M'hanno messo all'Accademia di Belle Arti di Parma, che dieci anni forse non li avevo; e d'allora in poi, come studente e come dilettante, come critico e come professore, mi son trovato quasi continuamente in mezzo a quadri e statue; d'allora in poi ho sempre bazzicato artisti e amatori di cose d'arte. Ho

scritto, a far la somma di tutte, delle migliaia di pagine di critica artistica; ho fatto centinaia e centinaia di lezioni di storia dell'arte e d'estetica; ho visitato quasi tutte le Esposizioni d'arte importanti che ci sono state in Europa da una ventina d'anni in qua; ho intrapreso viaggi al solo scopo di visitare quadrerie e gliptoteche; ho riempito di note taccuini e margini di cataloghi e di *Guide;* ho visitato delle mostre d'arte senza barattar una parola con anima viva, e ne ho visitate dell' altre provocando discussioni per le sale, pei corridoi, ne' vestiboli di que' grotteschi edifizi delle Esposizioni, dove le colonne e i pilastri di legno, le volte e le facciate di tela dipinta, sensibili all'umidità e palpitanti al vento, fanno ridere i gonfaloni che s'avvolgono convulsi attorno ai loro alberi di cuccagna. Ho seminato le mie ciarle critiche e ho raccolte quelle degli altri, sulle *tables d' hôte* degli alberghi, sui tavolini de' caffè, sulle panche dei passeggi pubblici, sugl' imperiali

degli omnibus, sulle tolde dei piroscafi. Ho tastato, per così dire, il senso estetico di tutti; di quelli che professan l'arte, e di quelli che l'amano senza intendersene; di quelli che la tengono per la miglior salsa della vita, e di quelli che la credono un puerile perditempo; degli uomini e delle donne; dei dotti e degli analfabeti; e per sapere cosa pensan dell'arte le teste più forti d'Europa, o almeno le più accreditate, eccomi qui, circondato da libri che ingombrano scrittoio, tavolini, seggiole, divano, e mi crescono intorno a pile, ad argini, come fortificazioni. E con tutto questo, cosa saprei rispondere ora a chi mi facesse questa semplice e naturale domanda: *L'arte è soggetta a leggi?*

Tutti, ciascuno nella sua materia, hanno risposto a quella domanda, e credono d'aver provato coi fatti di poter rispondere affermativamente; e, forse soltanto per questo, molte persone istruite, non solo non dubitano punto che esistano leggi fisse anche per l'arte,

ma credono fermamente che di queste leggi non poche siano già state scoperte, e siano state oramai, per dirla con una frase fatta, gittate le basi anche d'una nuova critica dell'arte.

L' ho avuta anch'io questa fede in una nuova critica d'arte; dico la fede del positivista. La mia prima rassegna artistica di qualche mole, fu un tentativo di classificazione delle diverse opere esposte nella prima Mostra Nazionale. Il titolo della prima parte di quella monografia manifesta candidamente tutte le mie buone intenzioni: *Le varietà locali dell' Arte italiana.* (1) Otto anni dopo, quando mi pareva di conoscer benino l'arte italiana, cominciando a studiare la straniera e trovandomi in faccia alla pittura inglese, tentai subito sopra di essa uno studio del genere di quello che le scienze fanno sui sel-

(1) Scritti d'Arte (presso Luigi Battei), pag. 47.

vaggi per conoscere la vita dei popoli esostorici. « E.... come avvenne che popoli allo stato selvaggio si trovarono d'improvviso in rapporti con altra gente già uscita da quello stato, e fecero, in certi usi, in certe industrie o credenze, un progresso anormale, saltando uno, due o tre stadi di civiltà primitiva, per i quali, senza quell'avvenimento, sarebbero passati; così all'arte inglese avviene d'accettare, o dalla greca, o dalla greco-romana, o dalla contemporanea d'altre nazioni alcune qualità, che non farà veramente sue che in seguito e modificandole secondo la sua indole. L'arte inglese, intanto, si stacca, ne' suoi caratteri generali, da tutte le altre: una vera somiglianza intima non l'ha che con la nostra arte del quattrocento.... I fanciulli si somigliano in tutto; i popoli si somigliano quando si trovano allo stato selvaggio, cioè nella loro fanciullezza: nulla vieta di credere che si somiglino nell'arte, finchè nell'arte sono adolescenti; fino all'adolescenza, fra i

tanti istinti che operano insieme con le facoltà umane, ce n' è forse degli estetici che governano gli uomini con una certa uniformità. » [1]

Sfido a trovare più buona fede di questa; più vivo e genuino desiderio di positivismo in materia d' arte. Certo, che, poche righe più giù, accennando ai sentimenti castissimi dell' arte inglese, dichiaro che avrei cercato se tale spiritualità era « un' espressione perfettamente sincera » di quella vita; ma questo, in sostanza, era un dubbio di positivista.

Di quell' antica fede m' è rimasta incolume una parte, un articolo di credo, se m'è lecito dir così, ed è la persuasione che per condurre a termine un' opera d' arte di prim' ordine ci voglia, poco o tanto, anche del lavoro di carattere scientifico; e che non ci sia

---

(1) Saggi di Critiche d' Arte; Firenze, Tip. Edit. della *Gazzetta d' Italia*, 1880 (presso Luigi Battei), pagg. 4 e 5.

stato nessun grande artista, nessun *genio*, voglio dire, senza facoltà scientifiche attive; le quali, talvolta, dopo aver operato per conto dell' arte, punto svigorite o distratte per questo, si versaron più libere in lavori di scienza propriamente tale. Dante, Michelangelo, Leonardo, Goethe sono scienziati: Shakspeare, Manzoni, Leopardi, ciascuno a modo suo, sono psicologi immortali. La descrizione della pestilenza fatta dal Boccaccio, è una stupenda, completa relazione scientifica.

Ma le leggi di cui ora si va in cerca, non sono precisamente quelle che riguardano le parti o qualità scientifiche delle opere d' arte, e delle quali ci occuperemo più innanzi; sono piuttosto quelle, che, legate ai destini del consorzio civile, governerebbero l'arte, dandole o togliendole certi caratteri, spostandola da un paese all' altro, facendola decadere o fiorire.

Siccome in tant' anni che sto in faccia a questo argomento, qualcuna di codeste leggi l' avrei dovuta, non dico proprio trovare, ma

almeno conoscere, così da qualche tempo ho cominciato a dubitare della loro esistenza.

Ma bisogna dire che questo dubbio si presenti con una cert'aria d'ingenuità, perchè se ci s'arrischia a metterlo fuori, se si domanda francamente: Cosa son sicuri di trovare nel regno delle arti belle i positivisti?

— O bella, — si risponde subito da tutte le parti, — quello che andiamo cercando, e che abbiam già cominciato a trovare, in ogni altro ramo dell'attività umana. Non sai che tutto si riordina con metodo nuovo? Che i figli spirituali di Galileo han tolto di mano ai metafisici d'ogni scuola tutti i problemi solubili, e si son messi a risolverli? Non senti l'inno della vittoria? Non vedi che la filosofia positiva trionfa su ogni punto della generale battaglia, e passa continuamente di conquista in conquista?

Tanta concordia d'affermazioni mi umilia e mi sgomenta. Oscuro, ma volenteroso

soldato d'un esercito che combatte e vince, io, non solo non trovo modo di battermi, ma non riesco nemmeno a conoscer l'armi di cui mi dovrei servire. — Oscuro, ma volenteroso operaio d'un immenso opificio, dove ciascuno lavora colla beata certezza che il suo prodotto sia oramai il solo senza difetti, il solo che sarà venduto, io non produco nulla! Migliaia di telai mi si muovono intorno con regolarità matematica; il mio solo, o sta fermo o funziona male e non tesse la stoffa che il capo fabbrica domanda, e che il mondo loda e paga. Afflitto e nervoso ogni giorno di più, me la prendo col telaio, coi filati, colla stoffa che non riesce, e persino col vapore, poverino, che è pur la forza benefica che fa andare in modo perfetto tutti gli altri telai!

Le metafore posson essere uno sfogo piacevole, ma non provan nulla: l'indignazione svapora nella declamazione drammatica, ma, se l'indignazione è ragionevole, non perde nulla, per questo, della sua qualsiasi

importanza. E perciò, in linguaggio proprio, mi domando colla massima serietà se non sarebbe stato meglio che avessi riconosciuto colle debite scapataggini tutti i carnevali della mia gioventù, invece di lasciarmi sorprendere ad almanaccar col calamaio al lume d' una candela stearica, dalla campanella che, a mezzanotte, annunzia alle genti che un altro martedì grasso è caduto nel baratro del passato.

Dunque, tutte le discipline hanno trovato la loro via; quella che non lascieranno mai più. « La logica ... è uscita da ogni dubbio. Le leggi del raziocinio sono indubitabilmente trovate. » [1] I « fenomeni sociali che deri-

---

(1) Arte Storia e Filosofia, - Saggi Critici di Pasquale Villari, in Firenze, G. C. Sansoni, Editore, 1884: pag. 461.

Dovrò citare parecchie volte questo libro del professor Villari, il quale è stato il primo in Italia a parlare del positivismo, riassumendone le dottrine, annunziandone i progressi e le speranze e proclamandone l' eccellenza del metodo.

vano » da quell' « agente, che chiamasi giusto e da cui nasce il diritto, come i fenomeni ottici derivano dalla luce, » sono stati studiati seriamente, tanto che « esiste già una scienza del diritto: » (1) il politico moderno opera con criteri scientifici; la psicologia è una scienza; « è nata una *scienza del linguaggio;* » (2) l' estetica è, o sta per diventare, una vera scienza, sicchè, tosto o tardi, ci sarà una scienza del bello come c' è « una scienza della forza, della luce, del calore. » (3)

Questa fede nel positivismo critico artistico, in quelli che studian l'arte attentamente nelle opere e nella storia per arrivare a qualche principio d'ordine generale, è poi così ferma e, in pratica, è poi realmente feconda di risultati chiari, sicuri, immutabili? — Cito un esempio.

---

(1) Op. cit. 469.

(2) Op. cit. 475.

(3) Op. cit. pag. 468.

Scrive il professor Müntz nella prefazione a una delle sue opere più importanti. « En comparant les progrès de la littérature à ceux de l'art, on ne peut s'empêcher de remarquer combien est variable et ondoyante l'influence que les milieux, pour nous servir d'un terme consacré, exercent sur les différentes formes de la pensée. L'écart se chiffre souvent par des siècles entiers. Parmi les grands noms qui personnifient le réveil des idées classiques, celui de Nicolas Pisano est le premier en date: le rénovateur de la statuaire italienne précède de près de soixante dix ans les rénovateurs des humanités, Pétrarque et Boccace. Mais sa tentative etait prématurée: bientôt, devant l' invasion du style gothique, le souvenir de l'antiquité se perd de nouveau dans le domaine des arts, tandis que, dans celui de la littérature, il acquiert de jour en jour plus d'intensité. Lorsque, au début du XV siècle, les deux géants florentins, Brunellesco et Donatello, essayent de

remettre en honneur les préceptes de leurs prédécesseurs grecs et romains, la culture générale s'était singulièrement développée; ils pourront s'appuyer, dans leur tentative, sur un ensemble de connaissances qui avait complétement fait défaut aux contemporains de Nicolas Pisano. La peinture, à son tour, sera en retard sur l'architecture et la sculpture..... » [1]

Sbaglierò, ma in queste parole mi pare che si senta la vaga, e forse inconsapevole, confessione d'un uomo sincero e spassionato, che, dopo lunghe ed erudite ricerche, non è arrivato alla scoperta di nessuna legge chiara e generale, mentre qualche induzione felice sarebbe stata appunto il vero compenso delle sue nobili fatiche. Per quanto questa legge sia complicata e sembri formulata con imba-

---

(1) Les Précurseurs de la Renaissance, par Eugène Müntz: Librairie de l'Art; Paris et London, 1882: pag. V e seg.

razzo e stento e presentata con timida fede, quando fosse vera sempre, avrebbe un valore. Ma se noi l'applicassimo a casi diversi da quelli da cui il professor Müntz la fa scaturire, si vedrebbe in qual diverso modo sia *variable et ondoyante l'influence des milieux*.

Ecco: è all'atto pratico, quando si cerca d'arrivare a una teoria per fissarla invariabilmente, o quando si applica dopo averla creduta infallibile, è allora che nascon gl'imbrogli, sorgono le difficoltà, diventan necessarie le eccezioni e le restrizioni, e si ritorna a un dubbio che prima non s'aveva quasi il coraggio di metter fuori, pel pericolo di passare per un uomo del credo vecchio, per uno studioso in ritardo, o anche magari per un reazionario.

E il dubbio è questo: la causa che produce l'arte, e le opere che ne sono il sensibile effetto, sfuggono al dominio della scienza perchè

sono, almeno in parte, misteri impenetrabili, o perchè non si son fatti su questa attività umana esperimenti bastevoli?

Pensando così della possibilità d'applicare la filosofia positiva all'arte, giustifico, forse, nell'animo di qualcuno la supposizione ch'io non abbia capito bene il proposito e la speranza di que' pensatori, che vorrebbero far la storia dell'arti belle e l'estetica prendendo come unica norma direttiva nelle loro osservazioni, ne' loro studi e nelle loro induzioni, il metodo, i criteri e i postulati della filosofia positiva.

Credo che con questa supposizione mi si farebbe un torto, perchè mi pare di conoscer davvero il loro proposito e la loro speranza: il proposito di studiare le opere d'arte come se fossero fenomeni della natura, nè più nè meno; e la speranza, non di sapere se i fatti artistici son governati da leggi inesorabili, ma di scoprire e formular tali leggi una volta per sempre, partendo, ben inteso, dalla cer-

tezza (la quale per loro è scientifica) che esse ci sono sempre state e ci saranno sempre nel loro pieno, cioè nel loro solito, vigore dove l' arte vive, comunque viva, ossia in qualunque luogo, tempo, condizione l' arte produca qualche cosa.

Sul serio, e senza perder il rispetto a nessuno, da quali precisi ragionamenti e da quale esperienza è alimentata codesta speranza?

Ho espresso altre volte la mia ammirazione e la mia simpatia pel professore Enrico Taine e pel professore Pasquale Villari, e quei sentimenti ci sono ancora; ma, certo, non mi posson dare impedimento nel discutere le idee che quei due critici han messe innanzi per difendere l' applicazione della filosofia positiva alle cose d' arte.

Se, in ordine di tempo, non sono assolutamente gli ultimi che abbian tentato una tal difesa, restano, senza dubbio, tra i primissimi per merito. Nè, ch' io mi sappia, è stato

ancora direttamente discusso, nella parte che riguarda la storia dell'arte e l'estetica, nè il loro *sistema*, nè il loro *metodo*.

Noto, intanto, che non è una semplice differenza di parole: anzi è una differenza che penetra nella sostanza in modo che quelli che vogliono un *sistema*, restan separati da quelli che accettano solo il *metodo*, forse più e peggio che non sian divise certe sette religiose da altre che han pure, in origine, lo stesso credo.

Il professor Villari, rispondendo a certi positivisti puri, non sodisfatti di lui, protesta che la sua intenzione fu sempre d'esaminare « come un metodo e non come un sistema » il « nuovo indirizzo, che il positivismo ha dato agli studi filosofici. » [1].

Il metodo gli piace; ma, se è elevato a sistema, gli fa paura e lo ricusa in nome dei principi stessi della filosofia positiva. Col metodo dei positivisti sono state scoperte al-

(1) Op. cit. pag. 500 e seg.

cune verità, ma questo, pel professor Villari, non vuol dire che si sia arrivati al possesso di quella vera filosofia, che ci guiderà alla conquista delle leggi fondamentali dello scibile, traverso alle quali vedremo finalmente il vero assoluto e definitivo. Se si fosse arrivati a quella vera filosofia, allora, a quanto pare, si dovrebbe accettare il positivismo come sistema; solamente allora.

« Puisque notre absolu n'est autre chose que le réel, et que nous avons vu plus haut que le réel ne pouvait être vrai, qu'à la condition de pouvoir se traduire sous forme de loi; il devient évident que la loi peut seule avoir le privilège d'exprimer une vérité absolue. Tout ce qui ne peut être rigoureusement prévu, et par conséquent démontré, constitue un élément rélatif, une probabilité. Ainsi s'établit un parallelisme exact, entre la philosophie dont j'expose les principes fondamenteaux, et les autres philosophies. »

Arrivano proprio fin qui quei positivisti

francesi, in nome dei quali parla la rivista che s'intitola: *La Philosophie positive;* ma il professor Villari si ferma prima. È troppo facile vedere che questi nemici de' metafisici, mescolandosi in tal modo ai materialisti, tolgono al loro sistema ogni originalità.

Alla sua volta, però, il professor Villari, accettando incondizionatamente il *metodo*, diventa, come vedremo, un cattivo scolare di Galileo, se è vero, come talvolta pare, che tale accettazione consista effettivamente nell'applicare con sicurezza i precetti del maestro a una materia, come l' estetica, nella quale non hanno più quel valore assoluto, che conservan sempre nelle scienze fisiche e naturali.

Non occorre dire che la confessione filosofica del professor Villari, limitata al solo *metodo*, non piace ai positivisti francesi, e che, per loro, la sua salvazione si trova in continuo e prossimo pericolo, quantunque non sia di-

sperata. « Si M. Villari n'est pas des nôtres, on peut dire que par ses tendances, il n' est pas notre adversaire. »

Il professor Villari non è con loro perchè non crede che, per quanta strada faccia la filosofia positiva, l'uomo possa desistere dalle sue ricerche sull' esistenza di Dio e sul destino dell' anima; che possa cessare di farsi quelle eterne domande, alle quali.... non ha mai risposto, come disse un uomo di buon senso, cioè un uomo degno d'esser ascoltato anche nelle questioni filosofiche, anzi principalmente in queste. (1) « L' uomo continuerà sempre a farsi queste domande, anche quando non vi può dare una risposta scien-

---

(1) « Dal principio dei secoli ogni generazione interroga così sè stessa:

Di dove vengo?

Che fo?

Dove vo?

E la ragione umana non essendosi finora saputa risolvere a dire quello che è realmente, cioè: *Non lo*

tificamente sicura. La fede, la immaginazione, la speculazione sistematica oltrepassano continuamente i confini della rigorosa dimostrazione scientifica. » [1]

Era debito accennare a queste differenze tra i positivisti puri e il professor Villari, quantunque siano d'un interesse secondario per chi intende d'esaminare il positivismo unicamente ne' suoi rapporti con l'arte.

Avverto il lettore una volta per sempre che, nel combattere le opinioni degli altri, come nell'esporre le mie, procederò colla massima attenzione, ricordandomi continuamente dei postulati che più mi preme di sot-

---

so, ha trovate, secondo i tempi, centinaia di risposte una più bella dell'altra; e ne seguiterà a trovare, suppongo, finchè Iddio la manterrà usufruttuaria di questo pianeta. »

Massimo d'Azeglio, - Ricordi - volume I., pagine 132, 133.

(1) Villari, op. cit. pag. 497.

toporre alla prova della discussione e dei fatti: ma l'avverto nello stesso tempo che non potrò tenere un ordine rigoroso. Non c'è oggi in Europa una letteratura polemica il cui argomento diretto e costante sia l'arte; non ci sono scuole vive di filosofia che abbiano a cuore principalmente le sorti dell'arti belle. Tutta la critica d'arte è una congerie d'opinioni disparate; una materia frammentaria in gran parte inservibile a formare un vero e fruttuoso corpo di dottrina. Non c'è un indirizzo sicuro, e non si vede ancora un uomo che sembri capace di darlo. Sono rari persino quei critici che, ne' loro scritti su cose d'arte, non siano più d'una volta in contradizione con se stessi.

Tra i filosofi moderni più in voga, i pochi che parlan d'arte, lo fanno alla sfuggita, in fretta, con leggerezza; tanto è vero che alcuni non si sono nemmeno accorti che non va classificata insieme coll' altre attività o produzioni dello spirito umano, ma che resta, per certi rispetti, una cosa a sè.

Ora, in tali condizioni della critica artistica, chi cerca di portarci un po' d' ordine, deve inevitabilmente passare per una discussione faticosa ed esser preparato a qualche digressione.

A ogni teoria speciosa che passi, a ogni incoerenza, a ogni esagerazione, a ogni errore di fatto, a ogni idea buona e da tenersi a mente con utilità, a ogni confessione involontaria e a ogni franca dichiarazione che abbiano un'importanza, ci fermeremo e ragioneremo. Possibile che con un così fervido e ostinato buon volere non si riesca almeno a dar lo sfratto a qualche questione oziosa? Io spero anzi di più; spero di dimostrare agli stessi positivisti che prima d'applicare le loro teorie all' arte ci si deve pensar su due volte

E d' una cosa ancora avverto il lettore. Quando mi permetterò di discutere un'affermazione, una parola d'un critico, non si deve mai credere che io voglia in qualche modo portare una censura alla sua opera

complessiva di studioso o alla scuola di cui può essere un celebre maestro. Per me Spencer e Taine restano quel che sono: qui non vengono esaminati se non per quel tanto che hanno scritto sulle bell' arti.

Un ultimo avvertimento, e ci moviamo subito. Mi può accadere, è facile che m' accada, per quanto mi sia proposto d'esser presente a me stesso, che, combattendo questa o quell' opinione, ci metta un' insistenza seccante e ch' io paia sottile sino alla scortesia. Se mai, stia certo il lettore, e glielo dichiaro sin d' ora, che anche questi miei eccessi, anzi principalmente questi eccessi, non posson derivare se non dal vivo desiderio d' escludere da questa benedetta critica d' arte tutto quello che c' imbarazza e ci molesta inutilmente.

Spero che ci siamo intesi, e comincio senz' altro dal raccogliere e notare una dichiarazione preziosa del professor Villari,

della quale mi gioverò più innanzi, cioè, che l'immaginazione oltrepassa continuamente i confini della rigorosa dimostrazione scientifica.

Però, per giovarmene bene, mi converrebbe sapere se il prof. Villari crede che oltrepassi quei confini anche ne' suoi prodotti. Ne' suoi prodotti direi di no, perchè il professor Villari li indica appunto come la cosa principale che s'ha a studiare nella ricerca scientifica delle leggi, a cui sarebbero sottoposte le vicende dell'arte.

Nè meno preziosa è un'altra dichiarazione del professor Villari, nel suo lavoro su Tommaso Errico Buckle, dove, ricordando come il Guizot e il Comte trovino, coi loro principi filosofici, così forti argomenti per dare il primato alla Francia, mentre i Tedeschi, in nome della stessa filosofia, lo dànno, colla maggior sicurezza del mondo, alla Germania, conclude notando « che questa filosofia della storia non deve ancora aver raggiunto un

gran rigore scientifico, se trova argomenti validi per sostenere così diverse opinioni. » [1]

Ma appunto perchè il professor Villari guarda talvolta con sospetto la filosofia positiva, e i positivisti non lo tengono per un buon confratello, se non *par ses tendances*; appunto perchè è positivista sino a un certo segno, e non accetta il *metodo* che alla condizione che non diventi *sistema*, è tanto più utile l' esame delle sue idee per dimostrare come anche il solo metodo, usato senza passione e con ogni cautela, incontri parecchi inciampi e pericoli, quando ci si mette a studiare colla speranza che anche gli avvenimenti artistici svelino, tosto o tardi, le leggi da cui sarebbero governati; costretti a questa sincera rivelazione nella stessa maniera in cui la natura fu obbligata a farci tante confessioni intere e immutabili.

---

(1) Villari, op. cit. pag 262.

Mi pare che sia questa la speranza del professor Villari. Egli, però, non intende di procedere, nella critica d'arte, col metodo sperimentale, e lo dice chiaramente: ma, e dagli esempi che poi mette innanzi, e da certi raziocini e da certi confronti tra studi morali, sociali, estetici, e alcune scienze, come la fisica e l'astronomia, parrebbe che il metodo sperimentale non fosse totalmente escluso.

Ora, vediamo di non far dire al professor Villari più di quello che ha detto, e notiamo le sue dichiarazioni a tale proposito: è questo fors'anche il miglior modo di cominciare una discussione concreta.

Il positivismo, dunque, pel professor Villari, è un metodo, anzi, « se poniamo da un lato tutte le forme particolari che assume, e ci fermiamo al suo carattere generale, si riduce all'applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l'importanza medesima che ha il metodo sperimentale nelle

scienze naturali. » [1] Il che vuol dire che, se lo consideriamo come un metodo non scientifico, la sua novità si riduce essenzialmente a nulla (tanto è vero che « si trovò accettato da molti, che neppure avevano letto le opere del Comte ») [2], mentre la novità è gravissima, se lo proclamiamo *il* metodo, dandogli il rigore e la portata del metodo sperimentale.

Si dichiara, intanto, riguardo a questo, e s'avrà occasione di ripetere parecchie volte, che *il* metodo sarà discusso e messo alla prova dei fatti appunto per questa *importanza*, la quale non gli può esser data se non pei servizi che rende alla scienza.

Ora, quali sono precisamente i suoi servizi? Cosa fa codesto metodo?

Questo metodo « divide i problemi solu-

(1) Op. cit. pag. 477.

(2) Pag. 477.

bili da quelli che per ora restano insolubili, e s' occupa solo dei primi. » [1]

Fortunatamente, non siamo nel caso di doverci occupare dei problemi che *per ora* restano e, Dio sa per quanto tempo ancora, resteranno insolubili: le conoscenze assolute, la ricerca delle essenze, delle prime idee e delle prime cause ecc. appartengono alla metafisica.

Andiamo innanzi. « Il positivismo è un metodo che vuol condurci a studiare i fatti, a trovare le relazioni che passano fra il nostro spirito e la società umana; esso ci fa vedere come le nostre idee sieno la vita e la realtà dei fatti storici. » [2]

Come si applica codesto metodo? Per quanto indirettamente, fa la stessa domanda il professor Villari, e, com' è naturale, dà una risposta. « In che modo Galileo procedette

(1) Pag. 483.

(2) Pag. 484.

alla ricerca » delle leggi della natura? « Osservava i fatti dietro la scorta, direi quasi, istintiva del genio, e dopo avere osservato, colla sua forza creatrice divinava, inducendo. L' esperienza vera, » sèguita il professor Villari, « l'esperienza moderna non è possibile, senza un'idea che la preceda e la diriga: essa è guidata da una continua invenzione, ma ha bisogno d' esser provata ed accertata. » [1]

Vedremo più innanzi che il punto, per così dire, d' appoggio e insieme di partenza fu per Galileo la certezza assoluta che la natura ha leggi fisse: questa certezza, limitata alle sole cose naturali, alle sole « questioni della natura, » [2] ha determinato la separazione delle scienze materiali (come le chiama Cesare Balbo) da tutte le altre.

Nel medio-evo, dice il professor Villari,

---

(1) Pagg. 527 e 528.

(2) Galileo Galilei, Lettera a Madama Cristina Granduchessa Madre, del 1615.

« la filosofia e le scienze naturali erano nelle medesime condizioni, formavano come una sola scienza. » [1] Sicuro: Galileo separò quelle discipline che col metodo sperimentale eran messe sulla via delle incessanti conquiste, da quegli studi a cui non seppe o non si curò d' indicare una via simile.

La via simile sarebbe quella dei positivisti. Galileo aveva detto: noi possiamo con sicurezza comprendere i fenomeni e le loro leggi. I positivisti dicono: « Se il pensiero, se tutto l' uomo intellettuale e morale esistono e si manifestano nel mondo, studiamo i fenomeni morali, la loro storia, le loro leggi..... studiamoli nell' uomo, nella storia, e arriveremo fin dove potremo; ma avremo almeno delle cognizioni certe, nelle quali tutti saranno d' accordo. Molte scienze morali » cercaron di prendere già da parecchio tempo

(1) Pag. 448.

« questo indirizzo, che oggi finalmente esse-
seguono. » Questo metodo « ha già dato
nuova e sicura base a molte scienze..., ha
scoperto nuove verità, ha fatto fare grandis-
simi progressi. (1)

I *grandissimi progressi* delle scienze morali e sociali ci devon essere senza dubbio, dal momento che tanti uomini illustri lo dicono. Ne' miei studi prediletti, però, non solo non ho ancora potuto constatare l'esistenza della « nuova e sicura base, » ma non son riuscito nemmeno a conoscere qualcuna di quelle verità scientifiche, la cui conquista dovrebbe già essere felicemente cominciata. Mi contenterei d' una sola, tanto per farmene un'idea. In mezzo ai grandissimi progressi d' ogni scienza, si può essere più moderati?

Eppure uomini gravi e dotti devon essere arrivati in un modo ragionevole a concepire

(1) Pagg. 495 e 496.

la speranza sicura che anche gli avvenimenti artistici svelino e, per così dire, confessino le leggi da cui sarebbero governati.

Vediamoli all' opera; prima ne' raziocini, poi nelle concrete applicazioni.

Il modo come comincia il professor Villari, per giustificare codesta sua speranza e per guadagnarci alla sua causa, non dev' esser quello de' positivisti. Nel suo discorso sopra *La Filosofia positiva ed il Metodo storico*, egli prende quest' esempio, « per spiegarsi più chiaramente. Io suppongo che voi facciate delle ricerche sull' idea del bello. Leggete, » sèguita il professor Villari, « gli eterni volumi che v' hanno scritto sopra i filosofi, e siete spaventato della loro contraddizione... Prima d' abbandonare l' impresa per disperata, fate però un'osservazione. Questa idea, che trovate in voi, trovasi generalmente in quasi tutti gli uomini. Ebbene, ecco un popolo, una società; supponete un momento, per astrazione, che in questo popolo

manchi assolutamente l'idea del bello, e che voi abbiate la facoltà, il potere d' infondergliela. Che cosa ne seguirebbe allora? La immaginazione di questo popolo, appena esso ha potuto contemplare l' idea del bello, si pone in una subita attività; incominciano l'architettura, la scultura, la pittura, la musica e la poesia; in una parola, nasce, sorge quello che alcuni chiamano il mondo dell' arte. E questo è un mondo sensibile, reale, che voi potete osservare, studiare, esaminare, classificare, come fate di tutte le opere della natura. » (1)

O perchè, domando io, supporre, « per astrazione, » quello che non è? — Supponete « un momento, » dice il professor Villari. — Un momento o un' ora, fa lo stesso: resterebbe vero questo, a ogni modo, che il fondamento d' ogni raziocinio sarebbe una

(1) Op. cit. pagg. 466 e 467.

supposizione, e nemmeno una supposizione utile. [1]

Vedremo, infatti, quello che accade a un uomo come il professor Villari, per aver preso le mosse da un *a priori* così pericoloso; perchè,

---

(1) L'origine delle arti del bello visibile è l'istinto dell' imitazione: in questo, credo che positivisti e non positivisti siano d'accordo. « A nessuno saranno sfuggiti i tentativi spontanei fatti dai fanciulli per rappresentare sopra una pietra, se non possono aver altro, o con un lapis sul foglio che riesce loro di ottenere, gli uomini, le case, gli alberi e gli animali che si vedono intorno; il mostrare loro un libro di figure è per essi una delle maggiori soddisfazioni; e, secondo il solito, la forte tendenza che provano all' imitazione genera subito nei fanciulli l' ambizione di diventare anch' essi pittori. »

Herbert Spencer. *Educazione intellettuale, morale e fisica*, traduzione dall' inglese di Sofia Fortini Santarelli (Firenze, Barbèra, editore, 1883), pag. 101.

Quello che Spencer dice dei fanciulli, è vero pei popoli, quando la civiltà artistica è alle prime sue prove.

all'atto pratico, quella supposizione diventa necessariamente un vero *a priori*.

Perchè, domando, supporre una cosa tanto contraria alla natura? Se io dicessi a' miei lettori: — supponete un popolo di morti, e che voi abbiate la facoltà di risuscitarli; — o che sugo c' è, mi domanderebbero i miei lettori, a supporre codesto? La vita non è venuta così sulla faccia della terra, nè così si rinnova.

E che positivismo sarebbe quello d' una filosofia che desse come origine e causa dell'attività artistica d' un uomo o d' un popolo un' « idea del bello, » della quale i positivisti non si degnerebbero nemmeno di occuparsi? A questo proposito parlan molto chiaro gli scrittori della rivista *La Philosophie positive*: « Il ne s' agit pas de nous dire qu'au-dessus *des lois matérielles*, il y a encore des puissances, et que la science ne peut pas tout expliquer; *car nous ne voulons pas connaître ces puissances, si même elles*

existent, et nous ne voulons pas expliquer ce que la science ne peut et ne pourra expliquer. »

Questi scrittori hanno, se non altro, il merito di parlar in modo da escludere ogni equivoco: il loro positivismo non fa nessuna concessione a nessun' altra scuola, non ammette nessuna transazione, non dà quartiere a nessun' idea che non abbia sostenuto illesa tutti i rigori della loro ortodossia. È l'orgoglio delle filosofie giovani, o rinnovate, e che si credon forti.

Giustizia vuole che si noti qui, a modo di parentesi, che l' orgoglio de' moderni positivisti non offende nessuno. I materialisti, o positivisti d' una volta, a ogni più calma e misurata affermazione degli spiritualisti, rispondevano: *Non è vero!*

Questi domenicani del positivismo oggi sono scomparsi. Con maggior energia, perchè senza petulanza, e con una serenità man-

cata troppo spesso ai loro antecessori, i positivisti d' oggi, a tutte le osservazioni che riguardano i misteri dell' oltresensibile, rispondono semplicemente: *Non ce ne occupiamo.*

C' è almeno questo vantaggio morale, che non sono più possibili le dispute ringhiose dell' intolleranza.

Spencer, però, ha tanta nobiltà d' animo e tanta forza espansiva d' ingegno, che non può far a meno di soggiungere che l'« Universo è un problema insolubile, » e che, in qualunque direzione vadano, le ricerche conducono lo studioso in faccia a *Ciò che non si può conoscere.* Così per Spencer esistono delle cose che subiscono il controllo dello scienziato, e ce ne sono delle altre che oltrepassano ogni esperienza. [1]

Ora, cosa ne potrebber fare dell' idea del bello, supposta dal professor Villari, i

---

(1) Spencer: — *Leggi e Cause del Progresso:* — ultima parte.

positivisti puri? Nulla: resta fuori del loro campo d'azione, al disopra delle *lois matérielles* che segnano il limite, non dico delle loro conquiste o solo delle loro speranze, ma persino dei loro desideri scientifici. Resta tra quelle *puissances*, di cui i positivisti puri non voglion nemmen sapere se esistono.

Se ci fossero dei positivisti così tolleranti e cortesi da occuparsi di codesta idea del bello, quella supposta forza generativa dell'arte, non la potrebbero mai accettare come punto di partenza, ma, al contrario, la dovrebbero considerare unicamente come l'ultima e più alta cognizione possibile, a cui si arriverebbe dopo un lungo studio di moltissime opere artistiche e dei popoli e dei tempi che le hanno prodotte.

L'error fondamentale, cagione e origine di quasi tutti gli altri, mi pare che stia nel voler considerare e trattare le opere d'arte come lo scienziato esamina e studia le

cose della natura. Ci sarebbe già una bella differenza ne' termini, se i termini fossero espressi. Ma, se non sono espressi, si sottintendon così bene che si resta in dubbio se s' abbia a credere, o all' aperta dichiarazione del professor Villari, di volere nella critica d' arte il metodo storico, o a' suoi concreti raziocini, i quali, in sostanza, ci consigliano un vero metodo sperimentale dal momento che ci voglion persuadere che le opere d'arte possono essere studiate come i fenomeni della natura.

Per arrivare a persuaderci questa cosa, il professor Villari si fa una di quelle domande, di cui talvolta ci serviamo per rendere una spiegazione più agevole e più efficace. In simili casi, l' interrogazione non ha che il valore d' una figura rettorica, e la materia soggetta a discussione è tutta nella risposta. Questa volta, però, prima ancora della risposta, merita d'esser esaminata la domanda; che è questa: « Che cosa sono questi lavori d' arte? »

La domanda è fatta con animo facile, ma è terribile. Che cosa sono, infatti, il *David* di Michelangelo e le due cupole del Correggio? Il Canto di Farinata e *La Pentecoste* del Manzoni? Il *Guglielmo Tell*, il *Faust*, il *Trovatore?* (1)

Il professor Villari non dice che cosa siano i lavori d'arte; ma s'arrischia a dire donde nascono. « Essi nascono appunto dall'idea del bello, che, ponendo in moto le facoltà

(1) « Qu'est-ce que l'art, et en quoi consiste sa nature? Au lieu de vous imposer une formule, je vais vous faire toucher des faits. Car il y a des faits ici comme ailleurs, des fait positifs et qui peuvent être observés, j'entends les *œuvres d'art* rangées par familles dans les musées et les bibliothèques, comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un muséum. On peut appliquer l'analyse aux uns comme aux autres, chercher ce qu'est une œuvre d'art en général comme on cherche ce qu'est une plante ou un animal en général. »

Philosophie de l'Art par H. Taine (Paris, Hachette) Tome Premier, pag. 16.

del nostro spirito, si riveste d'una forma sensibile, e abbiamo così la statua, il quadro, la canzone, ecc. » [1]

Ecco: la supposizione del professor Villari (quella d' un' « idea del bello, » che noi possiamo infondere in un popolo), fatta « un momento, per astrazione, » è diventata, come era da prevedersi, un immobile *a priori*.

Giuseppe Revere chiamò giustamente la causa, misteriosa allo stesso artista, la quale produce la statua, il quadro, la canzone:

Quella divina infermità che crea.

E l' Aleardi: « ò considerata la poesia come la perla del pensiero; che nasce anch'ella da una febbre dell' anima, come la perla da un malessere della conchiglia. »

E infatti non è normale la condizione d' animo dell' artista quando « crea: » ha

(1) Pag. 467.

qualcosa di patologico nello stesso tempo che esprime e testifica una superiorità psichica indubitabile: « celeste dote è negli umani: » è fenomeno umano che par divino, onde gli antichi dissero: *numine afflatur; — est deus in nobis, agitante calescimus illo*, ecc.

Sia detto senza venir meno al rispetto che è dovuto a un uomo come il professor Villari, ma il modo arbitrario in cui, per supposizione, fa sorgere l' arte, è più atto a confondere e complicare una discussione che a darle ordine, chiarezza e semplicità.

Mentre l' arte ha una gestazione oscura, ora laboriosa e ora facile, piena d' anomalie, poichè non pochi fatti che ci presenta la storia dell' arte non si posson chiamar altrimenti, ecco una supposizione. Un' « idea del bello » risplende a un popolo, e questo popolo si mette in « una subita attività » e produce l' arte.

Pare l' effetto d' un farmaco: somministrate la tal bevanda; cessa nel paziente l' an-

nebbiamento della vista; la circolazione si fa più celere, il volto si rianima dei colori della salute.

« Supponete, infatti, che questa idea scomparisca nuovamente, o s' offuschi e poi risplenda di nuovo innanzi allo spirito di questo popolo. » Un popolo, cioè, che abbiamo supposto privo della grazia di vedere l'idea del bello. « Ebbene, l' arte seguirà le medesime vicende, perchè infine essa non è altro che la manifestazione sensibile appunto di questa idea del bello, intorno alla cui *essenza* vi siete così lungamente affaticato invano. » [1]

Se, prendendo sul serio questa supposizione, si domandasse al professor Villari che cosa sia, come, nel volgare di tutti i giorni, si potrebbe chiamare questa idea del bello, che resta poco men misteriosa dell' essenza

(1) Pagg. 467 e 468.

del medesimo, e viene e va e ritorna come un'immagine in un giuoco d' ottica; e il professor Villari rispondesse che l' idea del bello, è, in questo caso, quel complesso di cause onde l' arte sorge o decade, cosa gli si potrebbe dire? Francamente, che, in questo caso e in ogni altro simile, tali sopposizioni sono assolutamente inutili.

Ma lasciamo stare oramai la supposizione d' un' idea del bello, e vediamo i raziocini. Il principalissimo, che, secondo il professor Villari, deve guidare quelli che si mettono allo studio delle cose d' arte con intendimenti filosofici, è questo: — l' arte ha indubbiamente delle leggi, e noi le possiamo scoprire come abbiamo scoperto tante leggi della fisica; cioè, esaminando un' opera d' arte nello stesso modo e colla stessa speranza scientifica con cui si studia un fenomeno dell' acustica o del calorico. —

Trascrivo le parole del professor Villari

perchè non paia ch' io esageri: « Voi entrate nel Vaticano e vi trovate come in mezzo ad una città, ad un popolo di statue greche e romane. Non sono esse qualche cosa che potete vedere, toccare, sentire? Voi potete ordinarle, distribuirle per età, per ordine di merito, per autore, ecc. Infine dei conti, come l' attrazione universale, il calore, la luce, producono dei fenomeni naturali, così l' idea del bello produce dei fenomeni storici e sociali che potete egualmente studiare. E se v' è stato possibile fondare una scienza della forza, della luce, del calore, senza sapere che cosa sono, anzi lo avete potuto solo dal momento in cui avete rinunziato a conoscere la loro *essenza;* non vi sarà egli possibile fondare una scienza del bello, rinunziando per ora a conoscerne l'*essenza?* Forse questa scienza non potrà d' un tratto estinguere tutto il vostro nobile desiderio di verità; ma essa può farvi sapere quali sono le condizioni in cui l' arte fiorisce o decade, quali sono i mezzi per promuoverla,

quali sono le condizioni e le qualità che si richiedono nell'artista, quali le conseguenze che porta sullo spirito umano e sulla società il fiorire dell' arte, ecc. Queste conoscenze, è vero, sono meno ambiziose di tutte quelle che potreste desiderare sulla natura dell' idea del bello, come le conoscenze e le scoperte dell'ottica sono assai meno ambiziose di quelle che voleva trovare la scolastica, quando cercava l' essenza della luce. In ogni maniera, però, le une sono possibili, dimostrabili coi fatti, perchè avete la storia dell' arte, su cui riscontrare e in qualche modo provare le vostre teorie; le altre restano sempre incerte, se non sono impossibili. » [1]

Voi « avete la storia dell' arte, su cui riscontrare, e in qualche modo provare le vostre teorie. »

Perchè « in qualche modo? » Ci sarebbe,

(1) Op. cit. pagg. 468, 469.

ci potrebbe essere questa restrizione, se si parlasse dei fenomeni dell' attrazione universale, della luce, del calore? — In scienza non si prova *in qualche modo;* si prova in modo assoluto.

« Non sono esse, » le statue del Vaticano, « qualche cosa che potete vedere, toccare, sentire? »

Qui « vedere » vuol dire: osservare con occhio d'artista o di critico, e « sentire » si riferisce al senso estetico: non si tratta, dunque, d' un giudizio scientifico. Il « toccare, » poi, non si sa a che giovi.

« Voi potete ordinarle, distribuirle per età, per ordine di merito... »

Adagio un po'. — Chi si fa giudice di codesto « merito? » Si racconta che a Parigi, al tempo delle illustri spogliazioni napoleoniche, il *San Girolamo* del Correggio fu allontanato dalla *Trasfigurazione*, perchè la luce del *Giorno* umiliava il celebre quadro

di Raffaello. Se la cosa è vera, ed è credibilissima, come mai, in quel confronto, avrebber fatto gl' intelligenti a valutare i pregi della *Trasfigurazione* atti a bilanciarsi con quelli, tanto differenti, del *San Girolamo*, e cominciare, nell'importantissima classificazione, a dire: *primo* e *secondo?*

E, dato anche che fosse stata proclamata la superiorità di questo o quel capolavoro, con quali ragioni i giudici avrebber chiuso la bocca a quelli che si fossero lagnati della sentenza? S' intende, con quali ragioni scientifiche?

Non occupiamoci di quello che il prof. Villari dice ai critici d'arte scolastici, ma delle « conoscenze » che ci frutterà la critica dei positivisti, le quali, secondo le speranze del professor Villari, saranno « dimostrabili coi fatti, » come le leggi conosciute dell'ottica e del calorico; ossia saranno conoscenze acquistate con un metodo scientifico. Ora,

« per accertarci scientificamente delle verità, noi abbiamo sinora due soli metodi, il metodo matematico..., che si fonda sulla evidenza assoluta, » e il metodo sperimentale, che, come tutti sanno, ha per fondamento l' osservazione e l' esperienza. (1)

Il metodo storico, poi, sarebbe, per così dire, il metodo sperimentale di quei positivisti che studiano la morale, l' arte ecc.

Il metodo matematico non è dal professor Villari nemmeno discusso: « il credere di potere applicare i numeri e le formole alle passioni del cuore umano o alle idee, alle ispirazioni del nostro intelletto, mostrerebbe un' assoluta ignoranza della natura umana e della natura del pensiero. » (2)

Mi pare che qui il professor Villari abbia ragione da vendere e da serbare. Merita, però,

---

(1) Op. cit. pag. 463.

(2) Op. cit. pag. 445.

d'esser accertato il fatto, che Weber, Helmholtz e Hermann abbiano accettato la formula di Fechner: « la sensazione è proporzionale al logaritmo dell' eccitazione. » Non sarebbe ancora che il primo principio d'un tentativo; a ogni modo, quegli scienziati sarebber giunti coi loro strumenti e coi loro calcoli sino alla frontiera del regno intellettuale. Per quanto altri possa credere che perdano il loro preziosissimo tempo cercando d' invadere con tali mezzi il regno delle idee, un positivista deve osservare quegli arditi esploratori col più serio interesse e usar loro i più cordiali riguardi.

Se però non ho nessuna fede nei tentativi d' applicar numeri e formule al cuore e all'intelligenza dell'uomo, credo, invece, che, nello studio delle impressioni che fanno sull' animo umano i suoni e i colori, si possa sperare non poco dalle osservazioni e dalle esperienze essenzialmente scientifiche. Ci devon essere dei confini, ci devon essere dei

punti precisi, dove questi studi cessan d' essere un ramo dell' acustica o dell' ottica per diventare studi critici senza un rigore assoluto.

È nella natura della scienza l' andar sempre innanzi verso quei confini, ed è ragionevole sperare che un giorno siano verificati e segnati con esattezza matematica.

E se a tanto arriverà Helmholtz, o altri, l' arte ne avrà dei vantaggi? Probabilmente sì, come ne ebbe, per esempio, dalla fotografia, che è la riproduzione scientifica, a semplice chiaroscuro, del vero. Certo, poi, da tali progressi della scienza, desiderabilissimi sempre, l' arte non avrà mai nessun danno.

Scartato, dunque, il metodo matematico, e data al metodo storico tutta l' importanza e il rigore del metodo sperimentale (col quale oramai si confonde), nello studio di opere dovute in gran parte al sentimento e all' immaginazione, cioè a potenze che sfug-

gono a un rigoroso esame scientifico, si dovrebbe arrivare a scoprir delle leggi da poter esser accettate dai positivisti nel loro corpo di dottrina, insieme colle leggi della fisica: e si dovrebbe infine arrivare a cavar dalle incertezze le scienze morali e l' estetica per trasformarle nello stesso modo in cui « l'astrologia e l'alchimia » sono state « trasformate nell'astronomia e nella chimica; » [1] le quali studiano, l' una i *corpi* celesti, e l' altra la composizione dei *corpi*, determinando la quantità e qualità dei loro elementi!

Qui, evidentemente, il professor Villari non fa distinzione tra i fenomeni naturali e i fenomeni estetici. « Come l'attrazione universale, il calore, la luce, producono dei fenomeni naturali, così l'idea del bello produce dei fenomeni storici e sociali, che potete egualmente studiare. » [2] E, forse, consistono in codesto suo modo di considerare quelle due

---

(1) Op. cit. pag. 444.

(2) Op. cit. pag. 468.

specie di fenomeni, le *tendances* per le quali i positivisti, non solo non l' escludono irremissibilmente dalla confraternita, ma paion anzi quasi disposti ad accettarlo.

A ogni modo, codesto aver delle *tendenze* al positivismo, e non essere risolutamente positivista, codesta (se non m' inganno) perplessità di spirito toglie energia alla discussione e impedisce di fissarne bene i limiti. I positivisti puri offrono alla discussione una presa certa, o la rendono addirittura impossibile ricusandosi d' occuparsi delle cose che son fuori della dimostrazione scientifica.

Esempio.

Max Müller, vedendo come il metodo migliore con cui si possono studiare i linguaggi, s' avvicini al metodo sperimentale, « ha voluto sostenere con molte ragioni doversi mettere anche la scienza del linguaggio fra le scienze naturali. » [1]

---

(1) Villari, Op. cit. pagg. 175 e 176.

Il professor Villari non accetta questa nuova classificazione, e mette, o piuttosto lascia, la filologia e la linguistica tra le scienze che studiano la natura morale e intellettuale dell' uomo, per la ragione che il linguaggio è « una manifestazione dello spirito umano. »

Pare impossibile: Max Müller mi contenta. Non mi persuade, ma, se non altro, non mi lascia nessun dubbio sulle sue opinioni.

Altro esempio.

Il professor Villari dice al professor Taine: « l' opera d' arte è una creazione dello spirito umano: ivi è la sua sorgente, ivi è l' ultima spiegazione del suo enimma. La storia è certamente un grande sussidio a comprendere l' arte, ma essa sola non basta. » (1)

Cosa, dunque, bisognava fare ne' piedi

(1) Op. cit. pag. 121.

del professor Taine? il quale voleva fondare la *filosofia dell' arte* colla storia del cinquecento alla mano. « Bisognava, » dice il professor Villari, « ricordarsi che » i fatti e i quadri « erano la manifestazione d'una medesima cultura, risultavano dalle medesime condizioni dello spirito umano, ed in questa cultura, in questo spirito, bisognava cercare la spiegazione dei quadri, della storia, e le relazioni che passano fra loro. » (1)

Lasciamo stare le difficoltà di trovare codesta spiegazione: dato che una spiegazione si trovi, la metteremo noi tra le cose probabili o tra quelle che la scienza *dimostra*? I positivisti parlan chiaro anche a questo proposito: « Tout ce qui ne peut être rigoureusement prévu, et par conséquent démontré, constitue un élément rélalif, une probabilité. Ainsi s'établit un parallélisme exact entre la philosophie dont j'expose les principes fondamentaux, e les autres philosophies. »

---

(1) Pag. 122.

Dato che quella spiegazione dei quadri riesca quanto mai si può sperare chiara e completa, sarà proprio tale da contentare quelli che la pensano come i redattori della *Philosophie positive?* — In altri termini, il ragionamento col quale il professor Villari insegna all' illustre critico francese a trovare la spiegazione dei quadri, vale davvero quanto quello, per esempio, che servì a scoprire, e può servire a provare, l'isocronismo del pendolo?

« Voi vedete oscillare la lampada, e supponete, inducendo, che le oscillazioni siano isocrone, avvengano tutte in un medesimo tempo? Ebbene, non cavate da ciò nessuna conseguenza; ma, invece, riscontrate, interrogate la natura, perchè essa vi risponderà, se saprete interrogarla. » [1]

Il professor Villari accenna qui a una delle cento, delle mille verità scoperte della

(1) Villari, Op. cit. pag. 453.

fisica. Saprebbe indicarci per l' arte una sola di simili verità?

La natura, interrogata, darà certamente una risposta, e precisa, infallibile, così per questo come per cento, e un giorno, forse, per tutti i suoi fenomeni.

Ma si può sperare che la storia dell' arte, la psicologia, la sociologia ecc. diano mai una risposta pei fenomeni estetici, vera ed esatta come quella che la natura ci dà pei fenomeni suoi?

Eppure questo si spera.

L' errore è qui; il baco è nella radice. Sono fenomeni che non si equivalgono; anzi non tollerano nemmeno d'esser messi a un paragone scientifico, mentre si prestan benissimo a un paragone poetico. Il mondo dell' arte e quello della natura sono, anche in faccia alla filosofia positiva, due cose ben distinte, e principalmente per questa ragione, che da due secoli e mezzo è provato, provatissimo,

che la natura ha leggi costanti e precise, mentre dell'arte non si può dire altrettanto, nè per forza di raziocini, nè per tentativi di calcoli, nè per osservazione di fatti; e fin che dell'arte non si può dire quello che della natura ha detto Galileo, resta senza fondamento la speranza di creare una scienza, anzi *la* scienza del bello, applicando ai fenomeni estetici il metodo del sommo maestro, o un metodo simile in tutto al suo.

Galileo, con una frase da scienziato e da poeta, cioè con una frase da par suo, chiama la natura, « esecutrice degli ordini di Dio, » e perciò (trattandosi d'uno che non si può trovare nella necessità di dare controrordini) esecutrice, non solo indipendente da ogni nostro potere, in ciò che fa e nel modo come opera; ma esecutrice « inesorabile ed immutabile, » che « mai trasgredisce il termine delle leggi imposteli. »

Così parlava Galileo, nel 1613, in una

lettera al Padre Benedetto Castelli: e non meno chiaramente, nel 1615, nella famosa lettera a Madama Cristina Granduchessa Madre: « essendo la natura inesorabile ed immutabile, e mai non trascendente i termini delle leggi impostegli, come quella che nulla cura che le sue recondite ragioni e modi d'operare sieno esposti alla capacità degli uomini, pare che quello, che gli effetti naturali o la sensata esperienza ci pone innanzi agli occhi, o le necessarie dimostrazioni ci concludono, non debba in conto alcuno esser revocato in dubbio. » E più innanzi: « non ogni detto della Scrittura è legato ad obblighi così severi, come ogni effetto di natura. »

Il cardine è sempre quello. — Perchè il sistema sperimentale, nelle cose della natura, è infallibile? Perchè le dimostrazioni conducono a conclusioni certe, e le verità insegnate dalla sensata esperienza non posson esser revocate in dubbio? — Perchè la natura è legata ad obblighi severi; perchè è inesorabile

e immutabile; perchè non può trascendere i termini che le sono imposti; perchè natura vuol dire ordine certo, infallibilità.

E già di questa infallibilità della natura ebbe quasi la divinazione, molto tempo prima, un altro Italiano; l' autore del trattato *Della Vita Civile:* « In tutte le cose che fanno gli uomini sempre debbono per esempio seguire l' ordine di natura, la cui perfezione è tanta, che non solo in sè non erra, ma ancora senza errore conduce coloro che si danno a seguitar lei. »

Se Galileo non avesse potuto dire della natura tutto quello che ha detto (e affermava contro la *parola* della Scrittura!), non solo non avrebbe fondato il sistema sperimentale, ma non ci avrebbe nemmen potuto pensare. Quando Galileo, o per divinazione o per induzione, non ebbe più nessun dubbio sull'inesorabile immutabilità della natura

ne' suoi modi d' operare, il metodo sperimentale era trovato. Più che una conseguenza di quella divinazione, era con essa una cosa sola. Era una cosa sola, per un uomo di genio come Galileo, lo scoprire che la natura ha leggi fisse, e il vedere come l' unico metodo sicuro per trovar quelle leggi, non trasgredite mai, sia anche il più semplice; osservare i fatti e ripetere tutti quelli che si può, colla certezza che ubbidiscono a leggi invariabili.

Galileo non creò, ma soltanto rese manifesta, la differenza che esiste tra le scienze materiali e le altre. La separazione delle dottrine che Galileo chiama « opinabili, » da quelle a cui accenna colla parola *naturale*, (proposizioni naturali, dispute naturali, conclusioni naturali ecc.), non l'ha fatta l' ingegno dell' uomo; c' è sempre stata, e l'ingegno umano ha solamente scoperto che c' è, nè poteva fare di più.

Non si può dire quanto dispiacesse a

Galileo che questa differenza non la vedessero, o non la volessero vedere, i suoi contradittori! « Io vorrei pregare questi prudentissimi e sapientissimi Padri che volessero con ogni diligenza considerare la differenza che è tra le dottrine opinabili e le dimostrative: acciò, rappresentandosi bene avanti la mente con qual forza stringhino le necessarie illazioni, s'accertassero maggiormente, come non è in potestà de' professori delle scienze dimostrative il mutar l'opinione a voglia loro, applicandosi ora a questa ed ora a quella; e che gran differenza è tra il comandare ad un matematico, o ad un filosofo, e 'l disporre un mercante o un leggista; e che non con l'istessa facilità si possono mutare le conclusioni dimostrate circa le cose della Natura e del Cielo, che le opinioni circa quello che è lecito o no in un contratto, in un censo, o in un cambio. »

Lasciando stare il censo, il cambio, i mercanti e i legisti, e mettendo, come ter-

mine di confronto alle « cose della natura, » quelle dell'arte, farò ai prudentissimi e sapientissimi maestri del positivismo una preghiera simile a quella che Galileo faceva ai Reverendi Padri della Santa Inquisizione.

E suppongo che la preghiera sia esaudita.

Ora, chiamando idea del bello o in altro modo quella forza o quelle forze, intime o esteriori, che producono le opere d' arte, possiam dire che agiscono con leggi fisse e inesorabili?

Credo che si debba dire il contrario. Quel poter misterioso che genera i lavori d' arte, per quanti rapporti abbia con le condizioni in cui si trovano l' artista e il popolo a cui l'artista appartiene; per quanto forti siano le influenze esercitate dal modo come si vive e si sente, è sempre, or più or meno, mutabile e capriccioso; e i suoi effetti possono essere un' improvvisa smentita di ogni più ponderata previsione.

Voi, certamente, non potete credere, e quasi nemmeno immaginare, un fenomeno che vìoli le leggi naturali; ma un fatto estetico o morale d' una stranezza maravigliosa lo potete e immaginare e credere. La ragione è che la natura è vincolata a leggi che non abbiamo mai viste trasgredite, mentre l'uomo può operare cose imprevedibili. Non ripugna il fatto che un asceta e un uomo bestiale siano contemporanei e concittadini; che una volta s'arrivi a una riforma, alla conquista d' un diritto, colla violenza, e un'altra volta colla moderazione; che nell'antica Roma le lotte tra le classi de' cittadini avessero carattere e forme differentissime dal carattere e dalle forme delle lotte interne delle repubbliche italiane. Quando i fatti sono storici non ci ripugnan più; e ben poco si pensa se siano, per così dire, logici o no; se erano o no prevedibili: sono veri e, per ciò solo, si presentano come verisimili; e invece non lo sono sempre.

Amedeo Roux ha scritto un libro d'una stupenda originalità, che alla prima pare una satira amena, e invece è un lavoro profondo e doloroso, evidentemente meditato con quell'invitta e nobile pazienza che l'uomo forte trova e conserva anche quando è indignato, se la vede necessaria alla difesa delle opinioni che gli son più care. È la storia generale (minuta, ordinatissima, piena di dati statistici e di cifre riguardanti ogni ceto e ogni amministrazione) della Francia nell'ultimo quarto del secolo scorso e nel principio del nostro; ma d'una Francia immaginaria, che, invece di fare la famosa rivoluzione, segue concorde e coraggiosa certo suo re... ideale, superiore d'animo e di mente, in una lunga serie di riforme, che, se fossero state effettuate, come forse eran possibili, avrebber dato poco meno della felicità al genere umano. [1]

Ora, io domando: se il racconto fantastico

---

(1) Louis XVI et la Révolution.

di Amedeo Roux non fosse altro che la verità, e non fosse altro che favola truce la rivoluzione francese; e fosse scritto oggi un lavoro letterario-politico, in cui la rivoluzione francese e l' impero napoleonico e la sua caduta e ogni cosa di quel tempo fosse data da uno scrittore come una supposizione poetica, cosa si direbbe? Si direbbe che l'invenzione di tutti que' fatti impossibili dimostra semplicemente che quello scrittore non ha più equilibrio nelle sue facoltà. E Dio sa che belle idee verrebber fuori, in proposito, sulle qualità delle razze latine per provare che non potevan desiderare un progresso violento e sanguinoso, ma dovevano, invece, volere un miglioramento ordinato e di carattere aristocratico.

È un fatto curioso, ma è un celebre fatto storico, perciò non vi ripugna più e quasi vi par naturale, che il Vaticano abbia raccolto ne' suoi musei le più splendide nudità mar-

moree che possegga il mondo. Ripugnerebbe, invece, immaginare un tal fatto, se le cose fossero andate nel modo perfettamente contrario, e se Leone X avesse avuto lo spirito e gli spiriti di fra Girolamo Savonarola. E, come papa, sarebbe stato più in carattere, per dir come si dice.

Non vi ripugna che Michelangelo e l'Aretino appartengano al medesimo periodo artistico, mentre vi fa pena il solo immaginare un oggetto messo in modo da non essere effettivamente permesso dalle leggi della statica: tanto son differenti gli effetti che hanno sulle nostre facoltà i fenomeni della natura e i fatti artistici, la fisica e l'arte.

Tanto è vero che si tratta, e si è sempre creduto che si tratti, di due mondi ben distinti, che ci sono uomini, i quali sono attissimi a studiare uno di quei mondi, mentre capiscon poco o nulla dell' altro; e di tali uomini non s' è mai maravigliato nessuno.

Chi s' è mai maravigliato che l' Alfieri non potesse apprendere le matematiche?

Tanto è vero che le relazioni tra la natura e lo studioso, e quelle tra l' arte e i suoi cultori o i suoi amanti son diverse, che s' è dovuto credere che esistano delle facoltà scientifiche, che presiedano al lavoro del naturalista, del fisico ecc., e delle facoltà artistiche, da cui dipenda la fruttuosa attività del poeta, del pittore, del musicista. E c' è persino un diverso modo di considerare, d' ammirare, di sentire, una verità che ci sia rivelata da una scienza, e una bellezza che ci sia presentata in un' opera artistica. E basterebbe questa sola diversità d' assentimento a dimostrare che esiste un' essenziale diversità tra quello che accade nel mondo della natura, e quello che si opera nel mondo dell' arte

Nonostante, il professor Villari tranquillamente ci afferma, che noi possiamo « esa-

minare, classificare » le opere d' arte, come si fa « di tutte le opere della natura. » [1]

Se egli crede fermamente che i fenomeni artistici possan essere studiati come quelli della natura, e ha davvero la speranza di scoprire delle leggi estetiche nel modo come sono state scoperte tante leggi naturali, mi pare che dovrebbe creder possibili anche per l' arte, dopo una lunga applicazione del metodo positivo, tutte le spiegazioni che si dànno dai fisici, dagli astronomi, dai meccanici; possibile la conoscenza delle ragioni (oggettive, d' ordine generale, e fatali) per cui l' arte fiorì o decadde, ebbe o non ebbe i tali caratteri in quel secolo, presso quel popolo, possibili un giorno (sia pur lontanissimo) anche le profezie in fatto d' arte; voglio dire le previsioni approssimative simili a quelle che si fanno con certezza pei più noti e costanti fenomeni

(1) Villari, Op. cit. pag. 467.

naturali, come sarebbe l'abbassamento della temperatura nel tempo in cui s'avvicina l'inverno, lo squagliamento delle nevi all'approssimarsi della primavera ecc.; possibile, finalmente, la conoscenza e la previsione di certi fatti artistici, necessariamente immancabili, tali da potersene parlar con sicurezza e con precisione come dell'ora in cui il sole si leva o tramonta.

Tutte codeste conquiste del pensiero, che, a quanto pare, alcuni credon possibili, mi paiono semplicemente impossibili, se l'uomo resta quello che è sempre stato ed è; cioè se non diventa addirittura una macchina; se non diventa tutto una grande macchina il genere umano; nel qual caso, l'arte nuova sarà fatta dalla meccanica, e la vecchia, anzi la morta, sarà soltanto un ramo dell'archeologia. Ma fin che l'uomo e l'umanità saranno quel che furono e sono, l'arte, buona o cattiva, morale o indecente, eroica o cortigiana, spro-

positata nella tecnica o perfetta, dipenderà in parte da una somma di *forze fluttuanti* che non soffrono nessuna analisi scientifica.

Io vedo lo scienziato che fa un esperimento, tener conto della temperatura, della pressione atmosferica, della latitudine e di cento circostanze. Francamente, si crede di poter fare qualche cosa di simile nello studio filosofico delle belle arti?

Se immergo un dito nell' acqua fresca, mi pare che quest' acqua abbia una certa temperatura: se c'immergo tutto un braccio, mi pare che abbia una temperatura più bassa.

Se metto una mano nell'acqua a dieci gradi in luglio, mi pare fresca; in gennaio, l'acqua, alla stessa temperatura, mi pare tiepida. Gl'istrumenti, colla loro precisione inesorabile, bruta insieme e delicata, m' avvertono che il senso m'inganna, e io credo a loro, perchè essi sono i ciechi, ma infallibili rappresentanti della natura; l'esatta, eterna parola

delle sue leggi, delle quali lo spirito e la finalità son misteri, mentre l'applicazione di esse è tutto quanto l'universo.

Si crede seriamente di poter trovare degli istrumenti che, nelle questioni d'arte, ci avvertano delle illusioni, non solo della vista e dell'udito (che sono i sensi artistici), ma anche della fantasia e del cuore? No, di certo, fin che l'opera artistica sarà dovuta in parte all'illusione, a quella specie di follia che si chiamò sacro furore: sacro, se volete, ma pur sempre furore.

Non si può negare, e nessuno ha mai negato, che esiste una certa analogia, e talvolta una strana somiglianza, tra le leggi del mondo artistico e quelle del mondo che è soggetto di studio pel naturalista, pel matematico, pel fisico, pel chimico. Se non ci fosse poi neanche quest'analogia, come mai uomini seri e colti avrebber potuto concepir il pensiero d'applicare all'arte un metodo somi-

gliantissimo allo sperimentale, colla sicura speranza di scoprirne le leggi? Le forze, dette d' azione e di reazione; la produzione artistica (simile, in questo, all' agricola) divisa quasi costantemente in certe regioni; il diminuire e anche il cessare della produzione artistica dopo un vigoroso e lungo uso delle forze produttrici, costrette all' ozio o all'infecondità, o messe provvidenzialmente in un riposo riparatore, secondo i casi, come accade del suolo e dell' organismo; questi e altri fatti dimostrano che alcune leggi dell'arte hanno una certa somiglianza con le leggi della natura, anzi tal somiglianza, qualche volta, da parer quasi quella che esiste, per esempio, tra le leggi del suono e quelle della luce.

Ma la propagazione, riflessione, rifrazione della luce e del suono son fatti dello stesso mondo. Il nascere, il diffondersi di un' arte, il suo spostarsi da un paese a un altro, son fatti che appartengono a un mondo essenzialmente diverso da quello.

Un angolo è di tanti gradi per tutti; un corpo è per tutti del tal peso. Davanti a un' opera d' arte non si può parlare con questa certezza e precisione, se non per le sue parti o qualità scientifiche: prospettiva, anatomia, ottica. Tutto il resto è giudicato con criteri più o meno mobili e per approssimazione.

Nelle scienze abbiamo istrumenti, calcoli, prove, esperimenti ecc., e, come risultato, verità oggettive e eterne. Nella critica dell'arte abbiamo *quasi sempre* delle opinioni, sia che si esamini un' opera, sia che si studi un autore o un periodo storico

L' esistenza permanente di forze irregolari, che agiscono sull' arte (e sfuggono a un rigoroso esame scientifico), e di circostanze che, per quanto simili, non hanno mai (ne' diversi tempi, ne' diversi luoghi) ugual azione, uguali effetti, escluderà sempre ogni possibilità di leggi assolute e indeclinabili nel mondo dell' arte.

« Il geologo può leggere nei vari strati della terra che calpesta, la storia delle rivoluzioni naturali cui andò soggetto il nostro pianeta; [1] » ma il critico che, nello studio delle opere artistiche de' diversi tempi, credesse d' imparare nella sua materia quello che è sicuro d' imparare il geologo nella propria, dopo qualche anno di ricerche e di meditazioni, si troverebbe crudelmente, per quanto salutarmente, deluso :

Credete a chi n' ha fatto esperimento.

È verissimo che ci sono degli avvenimenti artistici che somigliano dimolto a fatti geologici. È noto il quasi repentino arrestarsi dell' architettura lombarda al diffondersi dello stile archi-acuto.

Si sa e si vede in che modo si sono intrecciate, senza confondersi, la pittura *figurativa* greca e l' ornamentazione araba. Un

(1) Villari, Op. cit. pag. 481.

poeta potrebbe paragonare questi due rami d'arte a due strati rocciosi che s'incontrarono per qualche rivoluzione geologica e si sono allacciati, per così dire, e accavallati dando luogo a combinazioni stravaganti e pittoresche. Un filosofo, però, mentre potrebbe ammirare questa similitudine poetica, si guarderebbe bene dal farne il fondamento d' una critica.

La sola difficoltà che proviamo tutti a rinunziare, sia pure per un momento, alle nostre idee estetiche per poter giudicare spassionatamente quelle d' altri tempi, dovrebbe metter in guardia i critici contro l'ambizione intellettuale di voler parlare delle vicende dell' arte nel modo come il geologo parla della storia del nostro pianeta. Si fa presto a dire: io sento l'antica arte greca; so apprezzare i quattrocentisti; rendo intera giustizia al Bernini e al Borromini. Il vostro giudizio e il vostro sentimento, accompagnati, guidati dalla più seria dottrina, non vi con-

durranno mai, sulla vostra via, al punto a cui, nella sua, arriva il geologo: il quale vi saprà dire che nella tal regione, tosto o tardi, si troverà un deposito di sale, e che nel tal posto è impossibile che ci sia del carbon fossile, e che nel tal altro non ci può mai essere stato del petrolio; mentre voi non sapreste mai dire se nella prima metà del secolo XIV sarebbe stata possibile una pittura così austera e classica, come è classica e austera la scultura di Giovanni Pisano.

Il cinquecento, per portare un altro esempio, sente pochissimo le bellezze del paesaggio; nè si può dire che sia profondo nei poeti di quel secolo il sentimento della natura. È un caso? È un fatto normale e immancabile, che, date le condizioni degli spiriti e dell'arte come quelle del cinquecento, il paesaggio abbia a esser negletto? Questa mancanza è dovuta alla forza generalissima delle cose? Dirò di più: ci sono in arte dei

fatti che dipendano davvero dalla forza generale delle cose?

Certo, son rarissime in arte le questioni che si possono sciogliere chiamando in aiuto come spiegazione la « forza generalissima delle cose, » perchè si può ripetere quello che il Manzoni dice a proposito di tutt'altro che di quest' argomento: all'atto pratico, giudicando, come critici d' arte, opere, fatti, tempi, autori, quasi sempre « si tratta non delle cose, ma di certe date cose. » (1)

La forza generalissima delle cose vi fa credere che i Greci non fosser pittori così valenti com' erano valenti scultori. — Plastici fin nella poesia e quasi punto distratti dagli effetti scenografici della natura, concentrarono il loro onnipotente spirito artistico nella statuaria: il trionfo della forma pura, della bellezza umana presa in sè e per sè, era immancabile,

(1) Manzoni, *Opere Varie*, pag. 188.

e la scultura raggiunse un' eccellenza che la pittura allora non poteva raggiungere. — Questo è il raziocinio più comune intorno alle arti figurative dell' antica Grecia.

Ma, dico io, gli scrittori che videro e le statue arrivate a noi e le pitture che non ci sono arrivate; e il popolo, intelligentissimo, che intorno al nome de' più illustri pittori ha creato delle leggende, che forse non sono leggende, non distinguevano l' inferiorità dei pittori rispetto agli scultori? Perchè confusero questi e quelli nella stessa glorificazione?

Quel raziocinio è bello, ma ne potete fare degli altri che, secondo la forza generale delle cose, son anche più belli, e che pure soccombono inevitabilmente sotto un'altra forza: la forza dei fatti: e lo vedremo quando, finito l' esame delle opinioni del professor Villari sulle cose d' arte, ci metteremo a considerare attentamente quali sono i frutti che ha dati la critica del professor Taine.

Non parlo, per non dir troppo, delle eccezioni d' ogni sorta che si verificano nella storia dell' arte, nella vita artistica d' ogni autore; delle eccezioni che dobbiam fare e spesso metter innanzi a ogni massima, quando una massima propriamente tale ci pare di poter proclamare: e dico che non poche volte codeste eccezioni devon preceder la regola, e non venir dopo, tali e tante sono. Provate a presentare un principio generale d' estetica a uditori intelligenti e sereni. Sentirete subito da più parti osservazioni che cominciano con questa formula: *secondo i casi.*

Nelle scienze, misurata quell' azione, conosciuto quel numero, fatto quel calcolo, finita quell' osservazione ecc. si valuta un effetto, si trova con certezza un risultato, e si dice: il tal limite di resistenza, d' elasticità; il tal peso, la tal distanza, la portata di tanto: si misurano le forze che favoriscono un fenomeno o lo neutralizzano; e le leggi generali

son applicate con sicurezza, perchè non hanno eccezioni.

Io non conosco che un' unica eccezione, ed è provvidenziale: è quella, per cui l'acqua, sola tra i liquidi, aumenta di volume passando dalla temperatura di + 4° alle minori, sino allo stato solido, raggiungendo il quale arriva allo stesso volume che aveva (ecco, anche qui, la regolarità) a + 8.°

E poi, questo fatto si deve considerar davvero come eccezionale? Può esserlo pel cristallografo, dal momento che si compie secondo una legge di cristallizzazione? A ogni modo, questo fenomeno, a giudicarlo colla scienza d'oggi, non avviene secondo la legge generale, che governa gli altri fenomeni della stessa specie, e alla quale, naturalmente, parrebbe che dovesse esser soggetto. Quella legge, invece, qui si arresta; ma (senza la minima infrazione) ne sottentra un'altra, per una ragione sapiente d'universale economia, perchè, senza

questo misterioso scambio d'impero tra quelle due leggi, non sarebbe possibile la vita in quel gran mondo che è l' acqua; anzi, in breve tempo, sarebbe resa impossibile tutta la vita che si agita ora nel nostro pianeta.

Altri fatti che paion gravi eccezioni all'occhio del volgo, per esempio, i così detti scherzi di natura, oggi si presentano anch'essi allo scienziato come una conferma delle leggi generali e inalterabili, ed egli, salvo errore, considera oramai le anomalie e le mostruosità individuali come arresti o eccessi di sviluppo; onde conclude che perdurano inesorabili, anche nei fenomeni che paiono strane eccezioni, le leggi generali della natura.

E qui è appunto la differenza tra tali leggi e quelle dell'arte: le leggi della natura sono fatali e regolarissime, anche quando la natura si scosta da quei « modi d'operare » che paiono i suoi soliti e normali, come s' è

visto nel fenomeno di cui ci siamo occupati, dove il procedimento e l' effetto son fuori della legge comune, ma la regolarità d' ogni cosa, d' ogni fatto esaminabile, vi è ugualmente perfetta: e, certo, sèguita questa regolarità delicata e inesorabile anche là dove la scienza non è ancora arrivata; e ne sarà una nuova prova ogni progresso della scienza, che faccia conoscere più profondamente e minutamente i processi dei fenomeni.

È, invece, una necessità dell' arte, se vuol esser arte davvero, che le sue vicende non siano mai interamente sottratte a quelle forze che i filosofi chiamano accidenti, e a quella dell'individuo, più bella e più grande, talvolta, della forza collettiva. Il campo dell'arte è come l'antica arena, è come la lizza corsa dai cavalieri; è la guerra corpo a corpo: l'atleta esperto atterra le intere squadre.

Capisco, e non è mai saltato in mente a nessuno di negare la teoria dell' ambiente :

credo che anche, non dico l' ingegno, ma lo stesso *genio* artistico subisca inevitabilmente (in una misura, però, e in un modo che nessuno può precisare) i desideri predominanti del suo pubblico; ma non credo per questo che l' opera sua sia un *risultato* dovuto più alle circostanze che a lui. Anche quando il genio artistico va dalla parte da cui vanno tutti, non ci va portato dagli altri, ma colle sue buone gambe; e sta anche per lui certo paragone, col quale Galileo, quasi presago, preparava una risposta contro quelli che, anche in arte, credono che la forza collettiva sia superiore a ogni forza individuale. « Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facesser più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare; ed un caval barbero solo correrà più che cento frisoni. »

E un artista di genio farà quello che

cento artisti mediocri, anche nelle più favorevoli condizioni, non saprebbero nemmeno immaginare.

Quando nelle battaglie dell'arte contasse il numero, allora l' originalità individuale sarebbe impossibile, o del tutto impotente (che è lo stesso), e l'*atelier* non sarebbe più altro che un' officina industriale.

Quando la volontà e l'iniziativa dell'artista e la libertà della sua immaginazione fossero una pura e semplice apparenza; quando il suo lavoro, quando tutta l' arte fosse fatalmente quello che è, nè potesse essere minimamente diversa da quello che è, nè per l' opera de' suoi cultori, nè per l' azione de' governi, nè pei desideri del pubblico, o dove sarebbe allora la giustizia di chi loda o biasima gli artisti? Che sugo ci sarebbe a prendersela con loro quando l' arte precipita, e a onorarli quando l' arte fiorisce?

In tale stato di cose, un solo espediente

sarebbe ragionevole: accertarsi bene che i caratteri fatali dell'arte, data la tale o tal altra società, sono i tali o tali altri, e poi al lavoro delle produzioni artistiche applicare il vapore. Ci sarebbe una notevole economia di tempo e di forze; una classe molesta di persone, gli artisti *manqués,* scomparirebbe; e le opere d'arte sarebbero tutte interessanti e piacevoli come altrettante sonate di *carillon.*

Il peggio che poteva fare quella filosofia che nega l'efficacia dell' opera individuale, era appunto d'invadere colle sue teorie il campo in cui la forza del singolo uomo può agire indipendente, e anche ribellarsi con fortuna a molte forze estrinseche che la contrariano. Quante cose belle non si devono appunto a queste ribellioni! Giudicate anch'esse in modo diverso da questi e da quelli che vi assistevano; giudicate in altro modo dai posteri, saranno mai giudicate con un criterio oggettivo e stabile?

E dove troveremo il criterio oggettivo e stabile per vedere se il nostro gusto artistico è buono o cattivo, e per giudicare quegli artisti che, ne' diversi tempi e nei diversi paesi, videro e sentirono il vero in modi così differenti? Perchè il vero non solo si può sentire in modo diverso, ma anche in modo diverso lo posson vedere questi o quegli artisti. Chi ci darà questo *oggettivo* che serva di *provìno* al nostro *soggettivo*? Questo *assoluto*, già vagheggiato dai platonici, che sia come la pietra di paragone del nostro *relativo?*

Farò una domanda simile (non precisamente questa) molto più innanzi, non in questo volumetto, e si vedrà, spero, che qualche cosa si può rispondere. Per ora, e ancora per un pezzetto, convien seguitare a discutere, senza lunghe interruzioni, il positivismo, non nei modi in cui se ne potrebbe tentare qualche nuova applicazione alle cose d'arte, ma solo ne' modi in cui, per questa materia, è stato usato.

Non so, del resto, se i positivisti che hanno applicato i loro principi all'arte, riconoscerebbero l'obbligo (nè so se possa loro esser fatto) di rispondere alle domande che sono state messe innanzi. Essi hanno sempre il diritto di dire: — noi non ci occupiamo dell'ultimo limite di conquista della nostra filosofia: arriveremo fin dove potremo; solo affermiamo che le verità che avrem trovate, saranno certe, e che la strada che avremo percorsa, non ci sarà mai più bisogno di rifarla.

Anche quando non rispondesser altro, si potrebbe domandare: — qual è la guida che vi conduce infallibilmente per codesta strada?

— La scienza, — risponderebbero senza esitazione.

Quale scienza?

Qui devon necessariamente rispondere: — quella che fa delle osservazioni rigorose e continue, e che si trova sulla via che conduce alla scoperta di tutte le leggi e, perciò, anche di quelle che governano l'arte.

La qual risposta giustifica un' altra domanda. — Studiando le vicende dell' arte con metodi nuovi, o col *nuovo metodo*, se più vi piace, s' è arrivati a qualche scoperta sicura, tale da potere esser messa tra le verità provate?

Anche quando tutti tacessero, s' intende che la risposta sarebbe sostanzialmente questa: — leggete i migliori positivisti che si sono occupati dell' arte, e vedrete.

È appunto quello che s' ha a vedere.

Premetto che le leggi che questo o quel positivista crede d' aver trovate, devon esser precise, indefettibili e dimostrabili.

Queste sono le qualità che, al mio giudizio, mancano alle leggi estetiche cercate dai positivisti. E così mi pare che la pensassero gli antichi, quegli antichi che hanno lasciato sentenze d' oro, le quali passano di generazione in generazione, in mezzo ai sistemi filosofici più o meno caduchi, sempre incolumi e fresche, ripetute e ammirate.

Lasciando da parte la questione se gli antichi, nelle loro osservazioni morali e estetiche, abbiano esaurito o quasi la miniera delle verità generali (certo han detto molto); e lasciando da parte anche la questione se fossero più alti, più generosi e più sintetici; meno furbi, se si vuole, ma anche meno maligni de' moderni nel giudicar l'animo umano, mi pare, a ogni modo, che si possa affermare senza dubbio; che, coll'esperienza e coll'intuizione, hanno trovato, e hanno anche formulato benissimo, parecchie, forse tutte le principali verità a cui il positivismo vuol dare un rigore scientifico. — *Talis pater, talis filius.* In queste quattro parole c'è la teoria dell'atavismo. — *Mens sana in corpore sano:* sentenza modesta e sapiente, che accenna all' influenza del fisico sull'intelligenza e sull'indole, e del così detto morale sull' organismo.

Il merito de' nostri vecchi sta, secondo me, nell'aver dato a simili massime un valore relativo e da misurarsi con sano criterio

caso per caso; e il torto pericoloso dei positivisti mi pare che stia nel volere che diventino postulati scientifici.

È tanto vero che le massime morali e le estetiche, anche le più fortunate, non ebbero mai, pei nostri antichi, un valore assoluto, preciso e oggettivo, e non furono sempre accettate da tutti, che Dante, per portare un esempio, l'aristocratico Dante, il quale, persino in Paradiso, si gloria d'appartenere a una famiglia antica e nobile, non ammette virtù ereditarie e canta con tranquilla persuasione:

> Rade volte risurge per li rami
> L' umana probitade: e questo vuole
> Quei che la dà, perchè da lui si chiami.

Lasciamo stare il motivo addotto dal poeta, per non far dispiacere a nessuno. Nella sua asserzione Dante può aver torto: ma, badate; gli errori di Dante non sono mai volgari e (salvo certi inevitabili errori di scienza) han-

no sempre un punto d'appoggio sulla verità. Se qui poi si considera bene quel « Rade volte, » che rende prudente la teoria, e tanto le dà di giustezza quanto le toglie di rigore, bisogna convenire che, se mai, il torto di Dante dev' essere molto piccolo.

Prendiamo altre due vecchie, e tutt' altro che sciupate sentenze, le quali, se non altro, proveranno una volta di più che, prima del positivismo, non si credeva al valore assoluto e immutabile delle verità morali e estetiche. — *Nosce te ipsum.* — *Tot capita, tot sententiae.*

Perchè *nosce te ipsum?* Perchè tu non sei in tutto e per tutto uguale agli altri, anzi non sei perfettamente uguale a nessun altro, e perciò tutti gli avvertimenti morali, tutti gl'insegnamenti estetici, saranno da te coordinati, nella pratica della vita e dell'arte, insieme con quella massima suprema, non potendo nessuna scienza regolarti come si regolerebbe una macchina.

Perchè *tot capita, tot sententiae?* Perchè dove un' opinione personale, soggettiva, è possibile, diventa impossibile l'applicazione d'una legge rigorosamente scientifica.

Spero che non mi sia fatta l'osservazione che questo aforismo esisteva anche quando eran possibili diverse opinioni negli studi delle cose naturali, e che il *tot capita, tot sententiae*, come lo ha escluso dalla discussione sui fenomeni fisici, astronomici ecc. la scienza di Galileo, così lo escluderà dalle cose d' arte la scienza del bello.... Non divaghiamo: si sta appunto cercando se tale scienza ci sia, anzi se è possibile.

Dunque, per noi (credo di poter parlare anche a nome di qualcun altro) quelle leggi, o piuttosto quelle massime e quei precetti che possiamo ragionevolmente arrischiare in materia d' arte, accennano all' approssimativo e probabile andamento delle cose, e non pretendono d'essere principi scientifici. Con questa

riserva, senza sentirci punto umiliati, ci permettiamo anche noi le nostre considerazioni d'ordine generale, e non crediamo che i positivisti abbiano, per questo, il diritto di dirci che, *generalizzando*, riconosciamo l'esistenza di leggi propriamente tali e che perciò dobbiamo, o far atto di sudditanza al loro sistema, o ritrarci e smettere di fare simili considerazioni.

Si può generalizzare senza diventar positivisti. Se io sento uno che si lamenta del suo stato, e mi scappa di bocca quel detto: *nessuno è contento della sua sorte*, che dev'essere stata una delle prime esclamazioni degli uomini; non mi si deve dire che, avendo formulato una legge, la logica vuole ch'io vada innanzi per trovar tutte l'altre.

Gli uomini non son così dissimili l'uno dall'altro d'animo o d'aspetto che di loro non si possa asserir qualche cosa che sia comune a tutti. Ma l'asserzione, per esempio,

che tutti abbiamo il naso in mezzo alla faccia, non dev' esser il primo articolo d' un credo che conduca al fatalismo di certi positivisti.

Si può generalizzare, si posson fare delle profezie, approssimative però, senza obbligarsi a diventar positivisti. Il Manzoni e il Mazzini credevano alla redenzione d' Italia con quella fede, con quella certezza che si ha quando si crede e si dice che d'inverno fa freddo. — Il lettore sa a quale aneddoto accenno.

Quando il Manzoni domanda al suo uditorio, ossia al mondo, *Fu vera gloria ?*, e rimette il giudizio alla posterità, il poeta, anzi il profeta, ha l'intuizione d'un avvenire in cui il genere umano glorificherà, non quelli che lo calpestano, ma solo quelli che lo beneficano. Nè questa fede è in lui sminuita dal dovere cristiano di considerare Napoleone come un istrumento della provvidenza.

Il poter affermare che, così nel mondo morale come nel fisico, gli eccessi producono gli eccessi, non ci deve condurre a credere che in una discussione sugli effetti che derivano dagli eccessi di rigore o di tolleranza nel governo degli stati, di cortesia o di ruvidezza ne' rapporti d' amicizia, d'accuratezza o di sprezzatura in arte, possa sorgere un uomo dotto e d' ingegno potente che chiuda la bocca a tutti con un' osservazione veramente scientifica, come può accadere in una discussione di naturalisti o di chimici.

Non molti anni fa, i naturalisti d'Europa andavano studiando i modi, da suggerire ai legislatori, per rendere più restrittive le leggi sulla caccia, partendo, ben inteso, dal principio che gli uccelli insettivori son benefici all' agricoltura. « Uno de' più eminenti entomologi del mondo, » [1] Camillo Róndani (per la cui

(1) Paolo Lioy, Atti della Camera dei Deputati, *Seduta del 13 Dicembre 1880.*

morte la scienza entomologica italiana restò esposta a una povera figura in faccia agli stranieri), pubblicò allora un opuscolino in cui parlava d' insetti divoratori d' altri insetti e mangiati, alla lor volta, dagli uccelli, e provò scientificamente che le benemerenze degli uccelli sono illusorie o quasi.

Questo e simili fatti, possibilissimi negli studi scientifici, sono possibili nella critica d' arte? Nella critica d' arte, moltissimi giudizi, per quanto paia che si possano accettare nel loro maggior rigore, sono assennati, se presi con discrezione e applicati con criterio, cioè in vario modo e in differente misura ai diversi casi; ma perdon subito di utilità e persino di giustezza quando sono cristallizzati in principi di scienza, o esagerati o elevati al grado e all' importanza di sistemi.

Dei caratteri e dei limiti che i giudizi e i precetti generali della critica devono avere,

il solo professor Bonghi, ch'io mi sappia, ha avuto un' idea veramente giusta: « la critica è nata per intendere per quali vie e modi si crei bene, e per quali vie e modi non si crei punto. Il formulare precetti è nell'indole sua, per quanto sia anche il suo pericolo; ed è tale, perchè il precetto vuol presumere più di quello che può; e dov'è l' espressione dei processi artistici riusciti alla prova perfetti, pretende di voler essere l'espressione dei caratteri indeclinabili, in ogni condizione di tempo e di genio, del perfetto. Vuol dire, che bisogna contenere il precetto ne' limiti suoi, affinchè, quando e dove perde l'efficacia sua, diventi chiaro perchè la perde e vuol esser mutato. » [1].

La deficienza di nettezza nel pensiero che è presentato in questo periodo, deriva dall'incerto significato delle parole: *espressione dei processi artistici riusciti alla prova per-*

---

(1) Bonghi: Horae Subsecivae, pag. 124.

fetti. Pare che si accenni alla tecnica, la cui conoscenza è proprio quella che il professor Bonghi dimentica enumerando, poche pagine prima, le cognizioni che il critico deve possedere (storia, processo dei concepimenti e della creazione fantastica dell' artista, psicologia, modificazioni dell' animo umano attraverso i tempi ecc.) ([1]).

---

(1) Pag. 117 e seguente. — Alla conoscenza della tecnica il professor Villari diede sempre la massima importanza: « .... allo storico della letteratura basta essere un uomo di lettere, avere una intelligenza culta e capace di sentire il bello; ma lo storico della pittura o della scultura deve a queste qualità aggiungere anche l' altra di saper conoscere e giudicare quella che chiamano la parte tecnica dell' arte. Egli deve non solo essere in grado di giudicare il pensiero dell'artista, ma di saperlo ritrovare in quelle forme sensibili sotto cui è nascosto (?), e di saper conoscere tutte le difficoltà materiali contro cui l' autore ha dovuto lottare per esprimerlo (?). Ora è difficile assai che in un uomo solo si trovino qualità così diverse, e che, avendole, egli sia di più uno scrittore capace di valersene con eloquenza.

Ma, comunque espressa, l'idea del professor Bonghi resta, secondo me, una di quelle idee madri, che producono del gran bene quando gli studiosi che fanno l'applicazione concreta di esse e de' relativi corollari, hanno molto ingegno, criterio fine e una seria esperienza delle cose che sono oggetto delle loro fatiche.

Quindi le mille difficoltà e le varie forme che pigliano la storia e la critica dell' arte. Questa varietà, infatti, deriva non solo dal diverso ingegno degli scrittori; ma ancora dalle diverse cognizioni che essi hanno. » (Pagg. 100 e 101). Parole confuse, ma d' oro!

Bisogna che il critico, alla sua volta, « sappia veramente divenire artista; che in un tocco di pennello sappia ritrovare un' idea. » (pagg. 101 e 102).

« Se Raffaello ha creato la sua opera immortale, » la *Trasfigurazione*, « in un momento d' ispirazione divina, il critico che la comprende davvero, non può innanzi ad essa mantenere inerti il suo intelletto e la sua immaginazione. Ed è questa specie di seconda creazione, quella che costituisce la parte più importante nella critica moderna. » (pag. 116).

E appunto perchè i precetti posson perdere, in questo o quel caso, la loro efficacia, l'onorevole Bonghi vuole che « l'intuizione attuale e storica » del critico « non sia coartata nelle tanaglie di un sistema di filosofia o delle formule che ne son nate; e che la mente del critico spazi così disciolta e sorvoli così alto come quella dell'artista stesso. » [1].

Sono contento davvero di poter chiudere la prima parte di questa mia operetta citando parole sapienti d'un pensatore italiano, mentre stiamo per vedere come certi principi e precetti, nelle applicazioni che ne hanno tentate illustri filosofi stranieri, abbian perduto di valore e d'utilità, e persino di giustezza, perchè o son diventati il cardine d'un sistema, o sono stati esagerati, o hanno dato luogo da soli a una critica necessariamente monca. Questo

(1) Op. cit. pag. 118.

vedremo nei libri di H. Spencer, del professor Taine e del signor Max Nordau, che sono i tre critici delle cui teorie ci dovremo occupare, dopo che avremo visto quali risultati abbian dato in pratica i principi filosofici del professor Villari, nelle applicazioni che egli stesso ne ha fatte.

Con queste ciarle, intanto, possiam ritenere d'essere arrivati a un primo gruppo di conclusioni; che sono queste:

Non c'è nessun ragionamento, non c'è nessun fatto, che provi l'esistenza di quelle immutabili leggi che nel regno delle arti van cercando i positivisti. Finora, dunque, manca al positivismo applicato all'arte quel fondamento, che, unico, bastò a Galileo per rinnovare le scienze che studiano le cose naturali.

Se in arte non ci sono, o almeno non è provato che ci siano, leggi fisse e precise, è lecito credere, e si è sempre creduto che

ci siano leggi, per dir così, approssimative. Considerando, però, le condizioni d'animo e le qualità intellettuali più propizie, e le più sfavorevoli alla produzione artistica; e le circostanze differenti da cui può essere aiutata, resa difficile e scarsa o interamente impedita una tal produzione, si deve riconoscere che, in arte, possono essere non rarissimi i fatti anomali a tal segno da far quasi dubitare dell'esistenza delle stesse leggi approssimative e generali.

Il metodo storico, che, se gli si toglie il rigore che gli han dato alcuni moderni, si può dir conosciuto da gran tempo; che fu propugnato dal Machiavelli e combattuto dal Guicciardini, [1] non ha nelle cose d'arte

---

(1) È forse superfluo ch' io avverta il lettore che accenno ai due opposti consigli che dànno ai politici il Machiavelli e il Guicciardini, il primo raccomandando loro di studiar la storia per giovarsi degl' insegnamenti

l'assoluto valore che ha il metodo sperimentale nelle cose naturali. Questo metodo storico, e così i concetti (giusti e accettati da tutti prima ancora che si parlasse di positivismo) dell'influenza dell'ambiente, delle leggi d'eredità ecc. possono servir benissimo, a chi studia le arti, come criteri, ma non come criteri scientifici.

Se fossero criteri scientifici, cioè infallibili, si potrebbe saper dire quali sono le simpatie, qual è il modo di lavorare d'un artista senza averne visto le opere, quando si conosca la scuola ond'è uscito, il suo paese e i suoi tempi, l'indole sua e le aspirazioni del suo ingegno. — Mi pare che, almeno con le loro speranze, i positivisti arrivin sin qui. — Invece, non solo non si può, nè si potrà mai, dir questo, ma nemmeno si potrà mai dire con precisione e sicurezza, esaminando

---

che porge co' suoi esempi; il secondo ammonendoli di non fidarsi degli esempi storici, assolutamente inutili all'atto pratico.

i suoi lavori, quali sono le doti che ha ereditate dal padre o dalla madre o che ha acquistate nella tale scuola o nello studiare il tale autore. Anche qnest' analisi, quando è possibile, è necessariamente approssimativa.

E un valor relativo hanno, necessariamente, anche i precetti. Il precetto dei precetti, quello che nella critica d'arte, anche nell'applicazione delle massime più ponderate e sperimentate, bisogna sempre aver presente, è quello del Manzoni: — Non si tratta delle cose, ma di certe determinate cose. —

Non occorre soggiungere che sono scientifici i precetti che riguardano le parti scientifiche dell'arte. Uno che conosca la prospettiva, dirà, in nome della scienza, che se quel muro, invece d'esser dipinto, fosse vero, sarebbe in continuo pericolo di rovinare; e, in nome della scienza, chi ha le debite cognizioni della statica, vi dirà che, se quella statua fosse una persona viva, stramazzerebbe.

Il precetto può avere un valore variabile caso per caso. Per dare ai precetti un valore assoluto, si dovrebbe fare un elenco, una tariffa di tutti i differenti casi coll'indicazione de' relativi modi e della relativa misura in cui i rispettivi precetti devon esser usati.

Compilata questa curiosa tavola di confronti, diventerebbero subito inutili i libri di critica e i professori d'estetica.

I tentativi dei positivisti, di spiegare coi loro criteri gli avvenimenti artistici e le opere d'arte, provano, anche meglio de' loro raziocini, che il *sistema positivo* non approda a nulla, e che bisogna avere una fede moderata, e in diversi modi condizionata, anche nel semplice *metodo*. L'esame di questi tentativi sarà fatto più ampiamente in un altro volumetto, dove si vedrà anche qual profonda differenza d'opinioni sia possibile tra uomini d'ingegno, che lavorano allo stesso scopo e con un metodo comune, che dovrebbe essere scientifico.

In questo primo volumetto, quanto ai tentativi pratici fatti dai positivisti nelle cose d' arte, un solo esame critico è doveroso, e riguarda l' applicazione che del positivismo ha fatto il professor Villari in una bella monografia [1], che ho sempre ammirata, e che ammiro ancora, quantunque oggi non mi paiano accettabili appunto quei principi generali, che per tanti anni l' animo mio ha tenuti per ottimi senza l'ombra di un dubbio; quelle massime assolute, che la mia intelligenza, senza il tremito d'un'incertezza, ha per tanti anni insegnate nella scuola e predicate dai giornali e dai libri.

Discusso nelle dottrine di cui fu il primo banditore in Italia, l'onorevole Villari ha tutto il diritto di pretendere un esame serio delle applicazioni che ne ha tentate.

(1) « La Pittura moderna in Italia ed in Francia. » Op. cit. dalla pag. 3 alla pag. 98.

S'intende che le osservazioni che verran fatte, riguarderanno l' arte, solamente l' arte.

Non mi si dica scortese se comincio col notare qualche sentenza che il Villari s' è forse lasciata cader dalla penna prima d' averci pensato su due volte. Qualunque sia l' importanza che il prof. Villari dà a tali sentenze, non si farebbe di lui la debita stima, se non si considerassero come un portato (piccolo o grande) di quella filosofia di cui egli è lieto d' essere stato il primo propugnatore nel nostro paese.

Il prof. Villari dice che la forma, il colore e la luce « sono gli elementi di cui l'arte è composta e vive. » [1] Davvero, è troppo poco: infatti, lo stesso Villari, in un momento migliore, non però felicissimo, ha scritto: « non è solo la grande idea, nè solo la ma-

---

(1) Op. cit. pag. 125: nella monografia intitolata: « Il signor Taine e la Critica dell'Arte. »

teriale riproduzione del vero ciò che costituisce una grande opera d'arte; ma l'unione dei due elementi. » ([1])

Questa teoria che vien dopo, non è deficiente o mal formulata, è addirittura erronea. « Quando un artista di genio, in un secolo civile, possiede il segreto con cui esprimere tutte le idee del suo tempo, egli riesce a fare quelli che poi si chiamano capi d'opera. » ([2]) Ecco, questo è vero per due artisti del trecento, Dante e Giotto, ricordato poco dopo dal professor Villari; ma non è già più vero nel quattrocento.

Poveri noi, se con tal criterio ci mettessimo a giudicare gli artisti e i poeti moderni! dico gli artisti e i poeti migliori.

Il « poeta, più è grande, e più ha stampato nella mente e nel cuore l'unica forma,

---

(1) pag. 127.

(2) pag. 127.

che ha prescelta come sua; egli è tutto nella sua arte, come l' intende lui. » ([1]). Ecco la verità, in queste parole dell'onorevole Bonghi, degne di lui! Quello che qui si dice della *forma* e dell'*arte*, è, di sua natura, estensibile all' idee, le quali, nelle opere di primo ordine, diventano un tutto organico colla loro espressione artistica.

L' artista ha un mondo suo, e, sotto questo rispetto, è unilaterale. Ed è questa la ragione per cui gli artisti sono generalmente critici angusti e parziali; parziali in piena buona fede; angusti mentre credono d'esser universali; poichè il loro mondo è per essi tutto quanto l'universo artistico, è tutto quello che l' arte deve ritrarre. Il Giordani e il De Sanctis, che erano grandi critici, leggevano con lo stesso entusiasmo il Leopardi e il Manzoni: ma questi, a detta del professor Bonghi che lo conobbe molto, pregiava « assai poco »

---

(4) Bonghi, Horae Subsecivae, pag. 124.

il Leopardi; e il Leopardi, anima greca e pittore parco e sintetico, non poteva, certamente, sentire la bellezza delle descrizioni manzoniane, che allo stesso Giordani parevano bellissime sì, ma d'artista « fiammingo. » [1]

---

(1) Giordani, Opere pubblicate da Antonio Gussalli, vol. VI pag. 12.

Non dimenticherò mai quello che mi accadde, al mio ritorno da Monaco di Baviera, nel 1879. Un bravo pittore mi domandò col più vivo interesse che scuola predominava in Germania e qual maestro aveva più fortuna. Gli risposi che Diez era un pittore in voga. « Diez, » soggiunsi, « è un eccellente disegnatore, un acuto osservatore d' ogni cosa: fa certi quadrettini.... »

« Fa de' quadri piccoli? » interruppe con violenza il mio interlocutore. » Allora non è un artista. »

Le intolleranze puramente estetiche degli artisti sono, d' ordinario, una prova di più della loro fede in quelle forme, in quella scuola. Una sentenza francese, per giustificare gli eccessi del cuore e le distrazioni, non sempre cortesi, degl' innamorati, dice che non si può esser amabili con tutti quando si ama davvero una persona sola.

La bella monografia del professor Villari, alla quale s'è accennato, ha per titolo: « La Pittura moderna in Italia ed in Francia, » e fu scritta (si badi bene) nel 1867, a proposito dell'Esposizione che ci fu in quell'anno a Parigi.

Lo scopo del critico fu quello d'osservare « i quadri, non solo per quel che valgono in sè stessi, ma come manifestazioni della cultura nazionale, come mezzi atti a promuoverla. » [1]

Insieme con questa dichiarazione, che ci fa conoscer benissimo l'intendimento del professor Villari, vien fuori una di quelle massime generali e assolute, che l'esperienza spassionata mette poi a così dura prova. « Ma v'è egli un dubbio al mondo, » domanda l'onorevole Villari, accennando al suo scopo e facendo assegnamento sopra una risposta di pienissima approvazione, « v'è egli un dub-

(1) Op. cit. 4.

bio al mondo che l' arte sia, con la poesia, la letteratura e la scienza, una delle forme che piglia la vita intellettuale d' un popolo? Lo spirito nazionale che anima la *Cappella Sistina* e la *Scuola d' Atene*, non è quello stesso che vive eternamente nella *Divina Commedia* e nell' *Orlando Furioso?*

Lo Schlegel soleva giustamente consigliare coloro che non conoscevano la lingua dei Greci, di mettersi a studiare la loro scultura, come il solo mezzo per venire in diretta relazione, e quasi in immediato contratto con lo spirito nazionale della Grecia. Percorrendo le sale della Esposizione dei quadri a Parigi, si ponevano necessariamente a confronto la cultura e l' indole dei vari popoli moderni, anche senza conoscerne le lingue, e senza averne studiate le letterature. » [1]

---

(1) Op. cit., pag. 5.

Ecco qui una sentenza d'un illustre critico: vediamo se ha davvero un valore scientifico.

Il lettore oramai lo sa: sono il primo a riconoscere nelle massime del positivismo un fondo di vero, che è sempre, o quasi sempre, la loro parte antica e universalmente accettata: ma accettata e usata, e da doversi usare, con quei *mutatis mutandis, servatis servandis*, i quali, per quanto diventati pedantescamente scolastici, non cessano di rammentar saviamente che, fuori della scienza propriamente tale, nell'applicar le teorie e nel servirsi dei precetti, bisogna delicatamente tener conto delle circostanze atte a modificarne il significato e a variarne il valore.

È vero che l'arte e la letteratura contemporanee d'un popolo hanno, generalmente, tra loro delle somiglianze; ed è vero che, quando tali somiglianze ci sono, si può, colla conoscenza d'una data letteratura, congettu-

rare che l'arte, sua, per così dire, gemella, abbia quei tali caratteri generali; e, viceversa, si può avere una certa idea delle qualità generali di quella letteratura studiando quell'arte.

Figurarsi, però, quali devon essere gli scritti in prosa o in poesia, indovinare la loro tecnica studiando le opere di pittura e di scultura che hanno comuni con quegli scritti il luogo di nascita e il tempo, non è possibile, se non per un mero caso. Per conoscere quella letteratura, bisogna vedere le opere letterarie che le dànno que' caratteri, come, per conoscer quell'arte, è necessario lo studio delle opere artistiche più caratteristiche di quel tempo e di quel paese. Date, in somma, non poche essenziali somiglianze di contenuto e di forma tra una letteratura e un'arte contemporanee e che vivono nello stesso paese; dato anche che siano comuni all'una e all'altra le più caratteristiche qualità, la conoscenza che indirettamente si può acquistare di quell'arte studiando quella letteratura, e viceversa,

è sempre una conoscenza vaga, approssimativa, senza un'immagine netta e indubbiamente fedele delle opere.

Immaginate un uomo d' ingegno e che sia insieme un abile disegnatore e un facile scrittore di versi, pieno di buon gusto come letterato e come artista. Supponete ch' egli conosca benissimo la letteratura d' un paese, e che dell' arte che ci vive, sappia solamente ch' essa ha caratteri simili in tutto ai caratteri di quella letteratura. E ora pensate: se quest' uomo, colla sola scorta di quelle cognizioni letterarie, tentasse di disegnare le figure, i tipi, le pose, le movenze, le composizioni ecc. che in quell' arte sono più in voga, colpirebbe nel segno?

Probabilmente, no.

E così, supponete che quest' uomo abbia una profonda conoscenza della pittura e della scultura d' un paese e, invece, della poesia che vive insieme con quelle due arti, sappia

soltanto ch' essa è in perfetta armonia con loro. E ora domandiamoci: se quest' uomo vorrà scriver dei versi a imitazione di quelli che devon esser in voga là dove sono di gran moda quella pittura e quella scultura, riuscirà felicemente nella sua imitazione?

Probabilmente, no.

Le cognizioni congetturali, accennate più su, sempre approssimative, e talvolta fallaci, sono tutto quello che si può ottenere cercando di conoscere l'arte attraverso la letteratura e viceversa, quando si tratti d' una letteratura e d' un'arte che abbian comuni patria e tempo e abbiano anche tra loro delle importanti somiglianze.

Ora, figuratevi il cammino che dovrebbe fare il consiglio di Schlegel per diventare un principio scientifico generale!

Eppure, quanto è giusto quel consiglio! Sfido io: il precetto è scaturito dallo studio illuminato della vita greca, ed è applicato alla

Grecia: è scaturito naturalmente da questa considerazione, semplice e facile per un uomo d'ingegno: che, cioè, nell'antica Grecia le due arti, scultura e poesia, hanno tali somiglianze che, studiandone una, s'indovina l'altra. Si tratta d'un popolo pel quale l'arte è tutto; è la vita, la religione, il motivo quotidiano d'un orgoglio sublime. Lo spirito nazionale della Grecia s'era versato quasi interamente nell'arte, nella poesia, nell'eloquenza: la stessa filosofia, in Grecia, studia il bello e lo glorifica: la storia è anch'essa, almeno sotto certi rispetti, un'opera d'arte: la scultura, la pittura, la poesia s'informano agli stessi principi estetici e esprimono gli stessi amori, rappresentano non meno la vita reale che l'ideale di quel popolo. Ecco perchè è vera l'opinione di Schlegel: ecco perchè è giusto il consigliare, come faceva lui, coloro che non conoscono « la lingua dei Greci, di mettersi a studiare la loro scultura, » di cui abbiamo non pochi saggi, « come il solo mezzo per venire in

diretta relazione, e quasi in immediato contatto con lo spirito nazionale della Grecia. »

Ma se quella massima è estesa ad altri casi, e sian pur casi simili, perde una parte del suo valore. Anche restando applicata ai Greci, vuol essere usata con discrezione. Chi se ne volesse servire per dimostrare che, presso i Greci, l' arte e la poesia si somigliavano in ogni cosa, si troverebbe confutato da un illustre critico, anteriore allo Schlegel, e non meno valente nè meno celebre di lui; dal Lessing: « Spence si è fitto in capo le più stravaganti idee del mondo intorno alla somiglianza tra la pittura e la poesia. Egli crede che presso gli antichi queste due arti fossero così strettamente unite che camminassero sempre di pari passo, in maniera che il poeta non perdesse mai d'occhio l'artista, nè l'artista il poeta. Che la sfera della poesia sia assai più ampia; che quest' arte possegga delle bellezze cui l' altra non può

arrivare; che spesso essa abbia motivo di preferire alle bellezze pittoresche altre che non lo sono, tutto ciò sembra essere sfuggito alla sua riflessione. Laonde la menoma dissonanza che si trovi tra l'opera del poeta e quella dell'artista lo mette in un imbarazzo da cui non sa trarsi fuori che coi più strani sutterfugi. » [1]

Quando poi le somiglianze tra un' arte e una letteratura contemperanee e dello stesso paese non ci siano, o non siano somiglianze caratteristiche, allora il critico che si serva fiducioso della teoria di Schlegel, dandole un'estensione maggiore, senza dubbio, di quella che le dava quel filofoso, prende inevitabilmente una cantonata, come accadde....

---

(1) Del Laocoonte o sia dei limiti della Pittura e della Poesia, Discorso di G. E. Lessing, recato dal tedesco in italiano dal cavaliere C. G. Londonio; Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXXIII: Cap. VIII.

Se ci mettiamo a parlare di codeste cantonate, perdiamo il filo: ce ne occuperemo molto più innanzi, in un altro volumetto.

Ora vediamo se la massima dello Schlegel, della quale il professor Villari fa il fondamento della sua critica nell'accennata monografia, gli abbia reso fedelmente dei buoni servizi.

Eccoci, dunque, all' esame d'una critica concreta, dove il professor Villari applica direttamente le sue teorie a molte e importanti opere d'arte moderna e di paesi diversi. Sarò più rapido, in quest' esame, che non sia stato fin qui: ma non voglio, non posso, non devo essere meno sottile. Non credo che una critica del professor Villari possa addirittura impedire o determinare un avviamento dell' arte: ma, essendo, in fine, la critica d' uno degli uomini più autorevoli e ascoltati che ci siano oggi in Italia, può sempre avere degli effetti non indifferenti.

Per verità, la storia della pittura in Francia, dal David al 1860 circa, si presta abbastanza bene alla conferma delle opinioni del professor Villari, il quale, coll' ingegno e colla dottrina che tutti in lui riconoscono, se ne giova magistralmente, e scrive non poche pagine potenti per pensieri e per eloquenza, e che, dopo vari anni, ho rilette con l' ammirazione d' una volta.

Ma appunto perchè conosco da gran tempo e ho riletto con attenzione quella monografia, stento a credere che le teorie del professor Villari fossero confermate dall'Esposizione del 1867. Proprio, stento a credere che quelle opere (cioè i *fatti positivi)* provassero la bontà dei principi filosofici dell'illustre critico napoletano.

E chi mi fa dubitare è appunto lo stesso onorevole Villari, in quella medesima *Relazione*, diretta a dimostrare una volta di più che quando, in un paese, un unico spirito nazionale anima il mondo delle idee, allora

letteratura e arte prendono lo stesso indirizzo e vestono le stesse forme.

Basta: ce ne occuperemo tra poco. Ora voglio fare un' ipotesi. Voglio supporre che il professor Villari, o piuttosto la sua scuola critica, avesse ragione nel 1867.

Lasciamo da parte la difficoltà di « determinare l'unità nazionale » della pittura in Francia, « in mezzo alla varietà infinita delle sue scuole o maniere. » (1) Non parliamo dell'altra difficoltà (s'intende ch'io direi impossibilità), di « vedere qual legge regola questo continuo alternarsi di forme diverse. » (2) Guardiamoci dal fare un addebito al professor Villari di non aver saputo rispondere con certezza al problema: — perchè la Francia, sino al secolo XVIII, non ebbe « una scuola nazionale di artisti, quali l'ebbero la Spagna,

(1) Op. cit., pag. 14.

(2) Op. cit., pag. 14.

l'Italia, le Fiandre. — » [1] Riteniamo (per semplice ipotesi, però) che la teoria del professor Villari abbia spiegato tutto quello che egli ha fatto oggetto di studio nel suo lavoro critico, e che sia stata confermata da tutti i fatti che ha osservati, come, del resto, egli crede fermamente. Riteniamo, perciò, che nel 1867 (ripeto che è un *dato e non concesso*) l'arte francese, essendo anch' essa un « resultato delle condizioni sociali, » [2] insegnasse a perder il rispetto alla famiglia, a disconoscere i doveri più naturali e a raffinare i piaceri. E riteniamo anche (è un'altra ipotesi) che l'Italia, in quella gara mondiale, si fosse mostrata degna del suo passato, come, per la forza stessa delle cose, avrebbe dovuto, secondo i principi del positivismo.

---

(1) Op. cit., pagg. 7 e 8.

(2) Op. cit., pag. 27.

Or bene, se un critico, ammiratore del professor Villari (che è così facile e naturale ammirare), avesse creduto di fede che, tale essendo un popolo, deve necessariamente esser così o così la sua arte; se, credendo che questa massima sia una legge (e non dico nemmeno una legge universale, ma solo anche una legge limitata alla Francia e all' Italia), fosse entrato, sicuro di tale principio, nella Esposizione che ci fu in quello stesso Parigi, appena undici anni dopo il 1867, cosa avrebbe mai potuto pensare di sè, di quell'Esposizione del 1878, dell' Italia e della Francia, quello sventuratissimo critico? Cosa avrebbe mai dovuto pensare di certe belle teorie, così seducenti, e così *positivamente* fallaci?

È un fatto noto, e non può essere stato dimenticato da nessuno che abbia cuore per l'arte e pel nostro paese, che gli stranieri, all' Esposizione di Parigi del 1878, non si sapevano persuadere che le opere d'arte che ci aveva mandate l'Italia, fossero tutto quello

che era stato offerto alla curiosità e allo studio del mondo da un popolo giovine, libero, forte, e che, erede di due gloriose civiltà, ne cominciava una terza. La critica ci umiliò in nome delle nostre grandi tradizioni, e fece bene. La sua illuminata crudeltà, se non valse a rialzare le sorti dell' arte italiana (ci vuol altro!), ci è stata, però, salutare, insegnandoci una modestia decorosa.

Ma se l'arte italiana, all'Esposizione di Parigi del 1878, non pareva in nessun modo l' arte di questa terza Italia, meno ancora poi, molto meno, la pittura e la scultura francesi parevan l' arte della Francia contemporanea, l' arte fiorita insieme colla letteratura del *demi-monde* e del *naturalismo*. Era un' arte casta, gagliarda e corretta; larga quasi sempre nella linea, quasi sempre concettosa: il sentimento che vi predominava, era un nobile dolore, che restava misterioso, perchè non se ne vedeva bene la causa. I critici seri e

spassionati pensavano: Perchè la scultura francese è così classica? Donde viene questo potente *Weltschmerz* che invade questa pittura?

La stessa impressione si riceveva, un anno dopo, all' Esposizione di Monaco in Baviera. Lo stesso problema si ripresentava alla critica. Anche là pareva che gli artisti francesi volesser fare una dotta e generosa protesta contro il realismo, contro le piccinerie d'un'arte borghese, in nome dell'aristocrazia del bello e del sentimento. Una sera, durante quell' Esposizione, sentii accennare, nella *Künstlergenossenschaft*, a queste condizioni dell'arte francese. « I Francesi, » disse un artista tedesco, « hanno de' gran bei lavori. » E un altro, o forse quello stesso che aveva parlato, soggiunse: « infatti non hanno venduto nulla. »

Intendiamoci bene; non era una canzonatura; era anzi l' elogio d' uomini che sapevano valutare gl' intendimenti animosi e le

difficoltà dell' opera di que' loro valenti colleghi, i quali, al favore d'un pubblico, non sempre intelligente, avevano anteposto contro ogni loro interesse materiale, l'altera e consapevole soddisfazione della loro coscienza d' artisti.

Nonostante, ci sono delle persone rispettabili che hanno visto parecchi quadri e parecchie statue francesi, e parlano dell' arte che fiorisce in Francia, colle stesse frasi che usano quando parlano di quella letteratura; intendiamoci, di quella letteratura che un illustre scrittore francese mette tra le più efficaci cause delle sventure toccate alla Francia nel 1870-71.

Così è: la forza della persuasione può fare anche d' un uomo positivo un aristotelico: diventar peripatetico senz'accorgersene è una disgrazia che può accadere a tutti. Spero di poter dimostrare che non la evitò il professor Taine; e credo proprio che sia

accaduta anche al professor Villari studiando l' Esposizione universale di Parigi del 1867. Non gli bastò l' avere scritto sopra opere d' arte, che protestano contro le sue teorie, delle ottime pagine che, contro le stesse teorie, parlano con eloquenza, appunto perchè parlan di fatti. Tutto questo non valse a scuotere la sua fede, e quando non si occupò particolarmente di questo o quel dipinto, di questo o quell'autore, ma della pittura francese in generale, seguitò a trattarla come se fosse stata realmente tale e quale gliel'aveva fatta immaginar prima il suo positivismo.

La sua dottrina e il suo ingegno gli hanno presentata al vivo la Francia del Secondo Impero; il quale fece trionfare l'uguaglianza e lasciava sperare la soluzione del problema sociale, ma, intanto, permettendo alla gente nova di salire alla direzione della cosa pubblica, aveva « abbassato la cultura. » [1]

---

(1) Pag. 26 e seg.

Di queste condizioni politiche, letterarie e morali il professor Villari fa un quadro, e un quadro da par suo, per concludere, s' intende, che tale essendo lo stato della Francia, tale doveva essere la sua arte. — « L' istruzione elementare si estende, ma gli studi superiori decadono; l' attività industriale aumenta prodigiosamente, ma la scienza inaridisce. I subiti guadagni, le improvvise fortune, i giochi di banca crescono il lusso e corrompono i costumi. Le forme del conversare ingentiliscono nel popolo, ma la famiglia è meno rispettata. Tra la donna onesta e la corrotta s' è messa quella del *demi-monde*, che serve d' agevole passaggio dal bene al male. È sorta una nuova letteratura, che nei romanzi, nei drammi, nei giornali, col pretesto di descrivere il mondo qual è, sotto il nome di realismo, non fa che cercar poesia nei costumi corrotti. Le donne del *demi-monde* sono le sue eroine. — Esse si danno non a chi le paga, nè a chi son

legate dai doveri sociali; ma a chi (?) amano davvero. — Ecco la teoria contro cui invano protestano in Francia gl'ingegni più eminenti, gli animi più nobili. »

« C' è egli da maravigliarsi se *le grand art s'en va?* Non è la pittura, come la poesia e la letteratura, un resultato delle condizioni sociali? » [1]

Dopo questo quadro, voi vi aspettate una descrizione di pitture, che aiutino le opere letterarie a minare la moralità della Francia: ma la descrizione non viene. Perchè? Perchè quelle opere d'arte ignobili all'Esposizione di Parigi non c'erano; tanto è vero, che non figurano nella *Relazione* del professor Villari. Se ci fossero state, immaginatevi con quale interesse scientifico ne avrebbe fatta l'analisi.

La teoria, dunque, è venuta coraggio-

---

(1) Op. cit., pag. 27

samente, fiduciosamente innanzi: i fatti le hanno negato il loro assenso. Le « condizioni intellettuali e morali della Francia » rendono impossibile *le grand art* (notate che se c'è nazione che abbia *un grand art*, è la Francia): « sono esse che necessariamente sospingono la pittura non verso ciò che è reale, ma verso ciò che è materiale. » [1]

Ecco la teoria: ma dove sono codesti artisti del Secondo Impero, codeste opere (che sono poi *i fatti positivi*), le quali corrompono i costumi, subiscono alla loro volta la corruzione generale, e la esprimono, e insegnano nuovi lenocini?

Io non ho visto l'Esposizione Universale di Parigi del 1867, e perciò bisogna che mi fidi degli scrittori che se ne sono occupati. Ora, io spero che l'onorevole Villari non si vorrà lagnare, se mi giovo unicamente della sua *Relazione*, anzi delle parti, a mio parere,

---

(1) Op. cit., pag. 28.

migliori, che, se non m' inganno, son quelle che ha scritte quando ha esaminato i fatti senza ricordarsi che dovevan essere la conferma de' suoi principî filosofici.

« Noi scegliamo tra coloro che più emergono, i nomi del Cabanel, del Gérôme, del Meissonnier, del Breton. » (1)

Ebbene: cosa fa Cabanel? A che cosa aspira? — Cabanel « ambisce levarsi alla grande arte, alla pittura religiosa, mitologica, classica. » Ma la sua Venere « si ricorda e vi ricorda che è stata modella; » e i suoi quadri religiosi « sanno che cosa dovrebbe essere la religione, che però non sentono e non ispirano più. Ricordano invece lo studio dell' artista e il suo cavalletto: tutto vi è accortamente ordinato, disposto, disegnato; manca però la fede, che è la vita di quest'arte. » (2)

---

(1) Op. cit., pag. 28.

(2) « La sua Venere sorta dalla spuma del mare, si

Al contrario, il ritratto di Napoleone III ha una potente vita intima, vera insieme e ideale: quella « testa rivela quasi una tragica storia. L' artista vi dice e v' ispira assai più che non ha dipinto. »

Riguardo a quella specie di realismo freddino onde il Cabanel ci diede una modella cogli attributi di Venere, e non una Venere greca o tizianesca, potrei invocare una mia

---

muove nuda e voluttuosameute sdraiata, sopra la superficie delle acque che la portano. In aria le fa ghirlanda un nuvolo d' amorini, ammirati, rallegrati dalla sua bellezza. S'avvicinano, s'allontanano, si nascondono e ridono fra loro, librandosi sulle piccole ali. Vi è grazia ed eleganza e disegno; » - per verità, non è poco: - « il colore, però, è alquanto freddo e sbiadito. Ma quale è la ragione per cui la Venere del Tiziano, e quella che si chiama Venere di Milo, ridestano un' ammirazione, non solamente maggiore, ma anche tanto diversa? La statua greca è un tipo immortale di bellezza, in cui la carne scomparisce e la nudità diviene ideale. Il suo volto vi rapisce, e vi trasporta sull' Olimpo, ove un' estasi nuova acqueta le vostre passioni. La Venere di Tiziano è, invece, anche più vera e reale di quella

opinione, oramai antica, per dimostrare che io credo possa essere mitigata la censura del prof. Villari. Alcuni anni fa non esitai a metter il Cabanel insieme con Laurens, Becker, Sylvestre, Moreau, Fleury, Boulanger, Roll, Glaize, Constant, Delaunay, Falguière, Bertrand, Lehoux, Cormons, Lafond, Perrault, ecc. [1] Ma qui, una discussione sui meriti del Cabanel, a che cosa gioverebbe mai? Giova,

---

del Cabanel, è una donna in carne ed ossa; ma ella vive e riposa nella luce, come nel suo proprio elemento. L'armonia dei colori v'esulta in modo, che vi par quasi di sentire una musica nuova, la quale s'impadronisce del vostro spirito, e siete di nuovo nelle regioni più serene dell'arte. La Venere del Cabanel è una bellissima modella che l'artista ha fatto artisticamente sdraiare nel suo studio, e poi col mare, coll'aria, cogli amorini che la circondano, ha cercato di renderla ideale. Ma ella, anche in mezzo agli elementi ed alla poesia, si ricorda e vi ricorda che è stata modella. » Pagg. 32 e 33.

(1) Saggi di Critiche d'Arte. Firenze, tip edit. della *Gazzetta d'Italia* 1880 (presso Luigi Battei), pag. 121.

invece, osservare che, non potendosi pretendere che il Cabanel abbia il sapiente entusiasmo d'uno scultore greco, nè l' ideale sensualismo (lasciatemi dir così) del Tiziano, nè la fede di fra Giovanni da Fiesole, la critica deve tenere nel debito conto le nobili e animose intenzioni di quell' egregio artista, mentre è anche più lieta dell'altro fatto, che cioè quel pittore, proprio quando credeva d'essere più realista, abbia « in una testa..... saputo dipingere un carattere; » e che non si sia mai « tanto avvicinato agli antichi, come quando più credeva di allontanarsene. » (1)

Ma, lasciando da parte ogni discussione, e accettando in tutto e per tutto il giudizio del professor Villari, mi pare che il Cabanel non possa servire a provare che l'arte in Francia aiuta quella letteratura, la quale « non fa che cercar poesia nei costumi corrotti; » (2)

---

(1) Op. cit., pag. 33.

(2) Op. cit., pag. 27.

mentre prova, invece, che quell'arte sa, almeno qualche volta, trovar nel reale un ideale invitando così a meditare e costringendo all' ammirazione gli uomini d' ingegno.

Andiamo innanzi. « I due artisti che meglio ci possono dare un' idea della moderna pittura dei Francesi, sono il Gérôme ed il Meissonnier. Il primo tratta a preferenza soggetti greci e romani, nei quali il concetto generale, artistico, è sempre mirabile, sebbene il valore individuale dei personaggi sia spesso sacrificato all' unità del quadro. » (1) Qui il professor Villari ci dà alcune belle descrizioni di quadri del Gérôme; poi gli vien fatto di domandare: « è questa veramente tutta l'arte, tutta la vita? » (2)

Questa domanda, per verità, contiene una censura, a cui nessun artista, salvo Dante, si potrebbe sottrarre.

---

(1) Op. cit., pagg. 33 e 34.

(2) Op. cit., pag. 36.

Seguono altri appunti: il più grave è questo. « Le passioni più nobili, più elevate formano però assai di rado soggetto de' suoi lavori. Occupato com' è a rapprensentare la *scena della vita*, piuttosto che la vita, non è molto disposto ad osservare e descrivere la storia del cuore umano. » (1)

Questa severità è veramente eccessiva! I quadri di Gérôme non sono materialmente grandi, ma è grande e grandiosa la sua arte; epiche e vere le sue rappresentazioni storiche: *I Gladiatori*, la *Morte di Cesare*, *Pollice verso*, l' *Eminenza bigia*, ecc., vi fanno comprender lo spirito d'altri tempi, vi fanno palpitare di un' altra vita, moltiplicando la vostra esistenza psichica, che è uno de' più forti effetti di un' arte magistrale.

Ma foss' anche giusta ogni critica del professor Villari, poco o punto egli si potrebbe giovare dell' opera di Gérôme per

---

(1) Pagg. 36 e 37.

confermare le sue opinioni sulla decadenza morale dell' arti francesi, fatalmente voluta dalle condizioni civili e letterarie del Secondo Impero.

Dico anch'io *Secondo Impero,* tanto per non mutare una frase fatta, e perchè così ci intendiamo subito. Non voglio dire con questo ch' io creda che quelle tali condizioni morali, letterarie, ecc., avessero la loro ragione e la loro origine, in Francia, da quella forma di governo, e che siano state mutate dall' una o dall' altra delle forme che son venute dopo.

Seguitiamo pure. Il pittore appunto di questo Secondo Impero, quello che raccoglieva le maggiori lodi quando il Villari si trovava a Parigi, era il Meissonnier. « Si presenta, » scrive di lui l' onorevole Villari, « con un carattere nuovo, con una fisonomia propria.... Piccoli quadri e piccole figure; quasi mai non vi compariscono donne; una verità ma-

ravigliosa; un dipingere finito come miniatura, levigato e lucido, ma pur con grande rilievo..... Pure quelle piccole figure e così finite son dipinte con un fare così largo, che sembrano di grandezza naturale. La varia indole dei personaggi è perfettamente resa, e non è possibile desiderare di più. »

Seguono alcune censure, che quasi nulla tolgono al grande valore di queste lodi.

Lodi maggiori scaturiscono dall' esame attento di qualche lavoro del Meissonnier; diventano entusiastiche quando il critico si mette a considerare il celebre quadro: *La ritirata di Napoleone I nel 1815*, nel quale il Meissonnier « si è innalzato alla vera grandezza storica. La figura di Napoleone I è un poema..... Questa figura dimostra con molta evidenza, che, quando si studia veramente la realtà della vita umana, e si riesce a rappresentarla nella sua integrità, l'ideale ricomparisce sempre. »

Dietro a Napoleone vengono i suoi ge-

nerali. « Ogni testa ricorda una storia che si ripresenta alla memoria dello spettatore. Oppressi dalla fatica, dal dolore, e qualcuno vinto dal sonno, cavalcano lentamente dietro il loro capo; eppur già si legge in qualche sguardo più freddo, più accorto e tranquillo, che non tutti resteranno fedeli. Il tamburo maggiore, esausto ed affranto, ma pur sempre animato dal sentimento del proprio dovere, vuol essere ancora maestoso e solenne, con uno sforzo tanto più vero quanto più è nobile. È caduta la neve, il terreno è fangoso, l'aria è triste, e un freddo umido penetra le ossa dello spettatore più che dei soldati. » [1]

O che conferma, dunque, potrebbe dare il Meissonnier alle teorie del professor Villari e che valore a' suoi lamenti sulla bassezza morale delle arti in Francia? « C'è egli da maravigliarsi se *le grand art s'en va?* Non

---

(1) Pagg. 41 e 42.

è la pittura, come la poesia e la letteratura, un resultato delle condizioni sociali? »

Se questa teoria fosse vera nel modo come vorrebbero i positivisti, l'artista più celebre e fortunato del Secondo Impero, dovrebbe essere un fine ed elegante lenone, ed è invece un pittore di costumi e di storia, potente per verità e profondità d'osservazione psicologica e estetica; sempre alto, sempre coscienzioso come uomo e come artista; sempre interessante e sempre casto e qualche volta addirittura solenne: è un maestro che fa sperare una pittura storica ideale e che, nello stesso tempo, risponda alle nostre esigenze scientifiche, cioè, al bisogno incessante della verità assoluta, intima ed esteriore.

« Il giorno in cui la psicologia rappresentativa dello Steevens e del Meissonnier sarà portata nella pittura storica o anche in una pittura più ideale, si comprenderà meglio la ragione e l'importanza degli sforzi presenti dai risultati che se ne otterranno. Il *Napo-*

leone I del Meissonnier già ne dà qualche indizio. » [1]

O, dunque, cosa si può volere di più dall'arte francese? E come le si potrebbe fare il rimprovero che si fa in Francia dagl' « ingegni più eminenti, » dagli « animi più nobili » a quella « nuova letteratura? »

Il professor Villari, scrivendo delle condizioni della pittura in Francia, ha « voluto accennare alcuni dei nomi più importanti, per determinare solo il carattere generale della scuola, e le sue relazioni con la storia e la letteratura: » e perciò ha creduto bene di restringersi « alla pittura, anzi a quella di figura solamente, in cui tutto ciò si vede più chiaro. »

Ebbene, cosa si vede chiaro? Solamente questo, che le opere più importanti della pittura francese, studiate nelle loro « relazioni

---

(1) Pag. 53.

con la storia e la letteratura, » dànno una smentita alla teoria, che le arti devon essere necessariamente un così preciso risultato delle condizioni morali e intellettuali d' un popolo, un' espressione così sincera della sua vita, da bastare, esse sole, a farne conoscere l'indole e la cultura. E notate che, in sostanza, è questa la teoria di cui il professor Taine ha fatto il fondamento unico della sua *philosophie de l'art*, meritandosi, appunto per questo, le censure dell'onorevole Villari. [1]

Se le opere più insigni della pittura francese esposte nel 1867, eran nobili di pensiero e di forma, è lecito credere che

---

(1) « Il Sig. Taine ha un gran peccato sulla coscienza. Egli ci ha detto: l'opera d'arte è un organismo vivente, è come una pianta che respira solo in una certa atmosfera, di cui si nutre, e fuori della quale inaridisce e muore. Bisogna dunque trovare il *milieu* in cui un'arte determinata è sorta e si è formata. Quest'idea che nessuno ha mai negata, e che si traduce in quest'altra: — mettere in relazione l'arte e l'artista coi tempi, con

fossero poco meno gentili, almeno pel contenuto, se non per la tecnica, le pitture degli artisti di Francia minori di grido e di merito. Si desume anche da questo, che talvolta il professor Villari fa qualche appunto a una scuola o a un pittore, ma il sentimento della giustizia, in lui sempre vivo, gli suggerisce subito dopo elogi che tolgono al biasimo ogni severità, come quando parla della pittura di battaglie, che in Francia ha dei maravigliosi cultori. Comincia col notare che l' Yvon e il Pils dimostrano come « la pittura moderna francese in grandi dimensioni, diventi facilmente chiassosa e grossolana, per-

---

la società in cui questi è vissuto, — è l' idea fissa del sig. Taine. Egli vi torna sopra ad ogni piè sospinto, e crede che questo suo *milieu* sia il fondamento d' una nuova filosofia dell'arte. Ma non è che un pensiero, un concetto giusto, se si vuole » (se si vuole?): « tutto il merito del critico sta però nel modo in cui sa valersene. »

Op. cit., pagg. 115 e 116.

dendo i suoi pregi principali, » e, poche righe più giù, sente il gentile bisogno di soggiungere, a proposito dei quadri del Portais, che « i pittori francesi riescono sempre in tutto ciò che è analisi e intelligenza del soggetto, finezza d' osservazione, abilità tecnica d' aggruppare con grazia, di ritrarre con facilità e destrezza. » [1]

L'ultimo artista francese di cui parla il professor Villari nella sua *Relazione*, è il Breton, che è anche quello che servirebbe meglio a dimostrare come in Francia ci fosse, e ci sia, un'arte non meno pura pel contenuto che castigata nella tecnica. Il Breton « ha cercato le sue ispirazioni fuori del tumulto febbrile della vita parigina, » ed è questa la ragione per cui si conservò ancora più puro degli altri artisti. Non è, però, men vero il fatto che abbia guadagnato l'ammirazione del pub-

(1) Pag. 43.

blico parigino con la schiettezza e semplicità del sentimento, con « quelle virtù che sono la forza maggiore delle nazioni, che costituiscono la vera grandezza della Francia, e che sole possono dare all'arte la sua propria ispirazione. » [1]

Nella sua monografia « La Pittura moderna in Italia ed in Francia, » il professor Villari accenna a una questione seria e delicata, nè mi posso staccar da lui senza prima occuparmene. Si tratta dell'utilità di ritornare, in certe condizioni della società e dell'arte, allo studio dell'antico per rifare le forze. Non ci possiamo intender bene se non trascrivo qui due o tre pagine della *Relazione*, di cui questo sarà l'ultimo punto che prenderemo in esame.

Le « condizioni intellettuali e morali della Francia » sospingono « necessariamente

---

(1) Pagg. 43 e 44.

la pittura non verso ciò che è reale, ma verso ciò che è materiale. »

Questo, pel professor Villari, è un fatto. Noi ci siamo fermati per vedere se lo è davvero: ma non era forse così utile l' appurarne la sussistenza, quanto è utile l'esame delle considerazioni d' ordine generale fatte in proposito dal Villari con tutta la serietà del suo sintetico ingegno. « Studiare il vero, studiare la natura umana e ritrarla nei quadri, è oggi necessità inesorabile dell' arte. Il realismo, se così dobbiamo chiamarlo, s'incontra nella storia della pittura più volte. Quando la società muta, quando l'ideale si trasforma, quando i mezzi tecnici che noi possediamo non bastano più, perchè il mondo si presenta a noi sotto un nuovo aspetto, l' arte ha bisogno allora di ristudiarlo, di ritrovare nel vero, nella natura nuove forze, nuove idee. Poteva Raffaello conoscere quella minuta, sottile psicologia del cuore umano, che la storia, la filosofia, la letteratura ci hanno

fatta conoscere oggi? I *Promessi Sposi* del Manzoni fanno un' analisi del nostro cuore ignota al Cinquecento, ignota agli antichi. Ed è pur questo il mondo in cui e per cui viviamo, il mondo che sentiamo. A ritrarlo, il pittore deve fare una nuova analisi del volto umano; deve imitare il poeta, il filosofo, e ritrovare i nuovi pensieri, i nuovi affetti nelle forme, nelle espressioni nuove o non osservate. Giotto cominciò coll' esser realista per fondare poi una nuova scuola; il Quattrocento fu realista, per apparecchiare la via a Raffaello ed a Michelangiolo. Oggi la pittura, la poesia, la scienza, la storia cercano il reale e debbono cercarlo. Ma reale non è solo la materia; anzi la realtà nei fatti umani viene dallo spirito, dal pensiero. La materia, la forma non sono in arte che un mezzo, uno strumento, per rappresentare un' idea, un pensiero, un affetto. »

« Quando l' artista si pone a quest'opera, massime nei periodi di grandi mutamenti

sociali; quando l' arte s' apparecchia a trasformarsi insieme con la società, lo studio dell' antico diviene più che mai necessario. Esso è allora un mezzo con cui sollevarsi più in alto, e tenersi in sull' avviso, per non perdersi nei minuti particolari; per non smarrire l' unità della vita, nel cercarne gli accessori, nello studiarne le nuove manifestazioni. Ma se la trasformazione è accompagnata da una corruzione e decadenza sociale; allora non si vede che la materia, e l' arte impallidisce per mancanza di vita interiore. » ([1])

È verissimo che « la realtà nei fatti umani viene dallo spirito, dal pensiero: » la sentenza è d' oro, ma guasta ogni cosa il corollario che vien dopo: « La materia, la forma non sono in arte che un mezzo, uno strumento, per rappresentare un' idea, un pensiero, un affetto. »

---

(1) Pagg. 28, 29 e 30.

Un illustre critico italiano ha detto che il tempio dell' arte dovrebbe avere nel suo vestibolo una sola statua, la statua della forma. La bellezza esteriore ha un' importanza straordinaria, produce effetti potenti sugli animi, non solo nel mondo dell' arte (dove è sempre necessaria alla vitalità delle opere, e dove talvolta essa, da sola, riesce a darla, e durevolissima), ma anche nella realtà d'ogni giorno. È un fatto che non poche passioni derivano da un'ammirazione puramente estetica, e che molti amori casti e profondi son nati da una simpatia, suscitata e nutrita per lungo tempo dalla sola avvenenza.

Ma la questione grave è sempre quella dello studio dell' antico: e se non sorgesse spontanea da un coscienzioso ammonimento del professor Villari; da un ammonimento dato in nome d' una delle solite leggi, qui ne farei senza volentieri. Non già perchè l'argomento non mi piaccia; anzi perchè mi

piace troppo e mi rincresce di dover dir poche cose, strozzando parecchi pensieri, mentre ce ne sarebber da dire moltissime a proposito di questo *memento mei*, che di tanto in tanto fa sentire il mondo classico nella parola di critici italiani e anche nell' esempio di qualche artista.

Basta: ora dirò le poche, e nel modo come vuole quest' occasione, sperandone una migliore per dire il resto.

L'Italia del medio evo non sa immaginar cosa grande se non ricorre al sentimento della romanità: la redenzione civile, il rinascimento delle arti, il coraggio militare, l' amore della libertà, il senso retto della vita (ossia l'equilibrio tra la materia e lo spirito), ogni cosa buona, ogni cosa bella, dev' esser ispirata, insegnata, ricordata da quella storia, da quel popolo, da quella letteratura, da quell' ordinamento sociale, da quei monumenti.

Un po' di questo medio-evo c' è ancora

nel cuore di parecchi Italiani, e, per verità, in tanto progresso delle altri nazioni, questo platonico sentimento d'aristocrazia, presso gli stranieri si presta un pochino alla canzonatura.

È vero che il nostro debito verso gli antichi è immenso; è immenso il retaggio onde la civiltà moderna dev'esser riconoscente a quella dei Greci e dei Romani. È un fatto che, nel secolo xv, l'arte fu potentemente aiutata a risorgere dagli avanzi delle opere colle quali l'eroica violenza latina aveva fatto di Roma la reggia del mondo. Nè giovò meno alla letteratura italiana in quel secolo la risurrezione della sapienza antica. E la storia e la letteratura d'Atene e di Roma venner pure in aiuto del pensiero moderno, che, nella seconda metà del secolo passato, preparava la rivoluzione di Francia e guidava i principi italiani a sagge e coraggiose riforme. La prima voce di poeta civile che si udì allora in Italia,

fu la voce d' un classico. Coll' arte classica l' abate Parini seppe anche ridere in modo micidiale d' una società scettica e corrotta; seppe farsi ascoltare e temere da uomini e donne che vivevano di feste, di conversazioni cortesemente indecenti e, soprattutto, di legittimi, anzi legali, adultèri: e la sua poesia, col suo solo apparire, mise subito in evidenza la goffa ridicolaggine della poesia arcadica, che proveniva pure, per quanto degenerata, dal medesimo ceppo del classicismo. Nessuno è più disposto di me a riconoscere il gran bene che han fatto gli studi classici, ai quali siamo debitori di tre eccellenti artisti; che sono Canova, Foscolo e Leopardi.

Ma, per carità, non esageriamo. Non voglio dire che esageri il professor Villari: dico, però, che, per tradizione secolare, noi siam portati facilmente a esagerare il valore e la bellezza di quello che è o che si chiama classico, e che nel solo consiglio di ritornare

agli antichi ci può essere un pericolo grave. Non dimentichiamoci che un affetto inopportuno o troppo zelante pel classicismo può attenuare in noi il senso della realtà presente e togliere alle nostre produzioni artistiche quello che Gautier chiama *la saveur de la vie*. Ricordiamoci che questa è pur sempre la terra dove fiorirono troppo bene l' Accademia, il Purismo, il Gongorismo, l' Arcadia, la Rettorica. Se vantiamo delle tradizioni, se contiamo delle parentele in secoli lontani, con gente d' un' altra civiltà, abbiamo ben altri legami con la gente d' oggi, colle altre nazioni, colle quali abbiam comuni (nonostante le reciproche minacce e le guerre) cento nobili aspirazioni, che devono avere, che avranno, senza dubbio, il loro adempimento. Tutto quello che ci scosta (sia pur anche nelle sole forme esteriori) dalla vita viva, può esser dannoso, è dannoso certamente, oggi più che mai, alla nostra arte, al nostro paese.

Noi siamo gli uomini d'una rivoluzione (cominciata prima di noi, e che continua) contro il convenzionalismo accademico pel trionfo della verità e della natura. Bartolini e Ussi, Monteverde e Morelli, Vincenzo Vela, Ettore Ferrari e Barabino son nomi illustri, e le loro opere son fatti non meno positivi che belli. La rivoluzione, non dubitiamo, sèguita sempre: il campanil del Duomo

> È là che parla a chi lo sa capire;
> A battesimo suoni o a funerale,
> Muore un *Pedante,* e nasce un Liberale.

Se la schiera dei volgari va fuor di strada, non è il caso d'evocare per questo un passato, che potrebbe regalarci un'altra volta le affettazioni accademiche. Bisogna badare continuamente anche a quello che si fa negli altri paesi d'Europa. Non pochi Italiani ebbero il difetto, e alcuni l'hanno ancora, di ricordarsi troppo de' nostri antichi (e non senza *misero orgoglio*) e di non curarsi

abbastanza di quello che fanno gli stranieri, coi quali, ora più che mai, nell'attività dello spirito, dobbiam vivere in una rivalità generosa.

Eppure un grande esempio moderno l' abbiamo avuto. Il Manzoni, un bel giorno, la ruppe col mondo vecchio, e la rivoluzione che fece, intonò, se m' è lecito dir così, la letteratura italiana colle altre letterature d'Europa; e, principalmente per merito suo, non fummo gli ultimi in quel rinnovamento delle idee e dell' arte. Berchoux aveva mandato un grido pieno d' indignazione e di spirito:

Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?

E l'Europa pensante fece di questo verso, diventato poi celebre, il suo grido di guerra, nella quale il campione d' Italia fu il Manzoni. Applaudirono a lui dalla Francia gli animi più generosi, dalla Germania Goethe, dall' Inghilterra Walter Scott.

Quella rivoluzione deve seguitare, e seguiterà: ma potrà seguitar bene o male, adagio o in fretta, in qualche paese più, e in altri meno. E appunto perchè può seguitare in diversi modi (e il modo dipende in parte dagli artisti e anche dalla critica); appunto perchè in un paese può essere una rivoluzione ragionevole, ordinata, felice, e in un altro tumultuaria, infruttuosa, eccessiva; appunto perchè può essere sviata, turbata, circondata d' ostacoli, noi ci dobbiam mettere in guardia ogni volta che sentiamo consigliare qualche studio, proporre qualche insegnamento, che sia inteso a impedirne la mossa. Anche quando si predica in nome delle nostre gloriose tradizioni, la reverenza per gli antichi non deve farci dimenticare un momento che noi siamo gente d' oggi; coraggiosamente, serenamente preparati a diventar gli uomini di domani; punto disposti a ridiventare gli uomini di ieri. Ogni volta che, sia pure colle più generose intenzioni, si cerca di distoglierci

dall' osservazione della vita viva, dalle bellezze che effettivamente amiamo, dalla lingua che parliamo tutt' i giorni; facciamoci un dovere di considerare colla massima serietà, quali ragioni mettono innanzi, di quale esperienza si fanno forti, quali speranze fanno sorridere al nostro animo, qual pegno offrono di futuro risorgimento artistico, quei critici che ci consigliano di ritornare ai classici.

Fortunatamente, questo consiglio è, parecchie volte, puramente teorico: all' atto pratico, gli uomini d' ingegno, lodando i classici (e chi non li loda?), vi provano che nell' opere d' arte moderne apprezzano soprattutto la modernità; quella modernità che deriva dall' osservazione netta e direttissima del vero, cioè da un' osservazione non attraversata, non turbata da quelle immagini (siano pur tenui quanto volete) che crea alla nostra fantasia, e quasi direi alla nostra virtù visiva, lo studio degli autori, quando

non è tenuto molto al disotto dello studio della natura.

Ne volete una prova, che il consiglio di ritornare ai classici può essere un consiglio di convenzione e esclusivamente platonico? La prova l' avete nella stessa *Relazione* del professor Villari. Nella parte che ho trascritta voi avete letto queste parole: « Quando l'arte s' apparecchia a trasformarsi insieme con la società, lo studio dell' antico diviene più che mai necessario. » [1]

Questo principio d' ordine generale si affaccia al lettore, mentre il Villari parla della necessità di studiare incessantemente il vero col sentimento moderno e con quella minuta e sottile psicologia, che fu ignota agli antichi, ignota al Cinquecento, e di cui è maestro, non ancor superato, il Manzoni.

Cosa ci aveva regalato l' infelice zelo pel classicismo prima del movimento che gli

(1) Pag. 29.

reagiva contro? Qualche artista valorosissimo, che, prolifico di freddi e timidi imitatori, doveva esser impotente a creare alla nuova generazione una scuola vitale, perchè, in fine, fondamento d' ogni cosa era la convenzione. « Nella pittura storica, » scrive l' Azeglio, « l' influenza delle idee greco-romane, che servivano o si facevano servire alla politica del momento, popolò le tele d' Achilli, di Ajaci, di Milziadi, di Orazi e Curiazi, di Gracchi ecc. ecc. Si cercò col vero dinanzi la forma antica nella sua monotona affettazione; si volle vedere il nudo da per tutto, fino sotto le vesti; si dipinsero figure che sembrava le avessero indosso bagnate. La manìa arrivò al punto che per uno scultore classico l'umbilico fu visibile sotto la corazza del medio evo, ed un disegnatore dovendo rappresentare Napoleone in piedi, segnava la rotula sotto lo stivale a tromba! » [1]

---

(1) Ricordi, vol. 1, pag. 384.

Quando, dopo aver accennato, non precisamente a questi fatti, ma a fatti simili, il Villari viene a parlare d' artisti come Géricault e Delacroix, e quando, staccatosi da questi, pei quali la posterità è già cominciata, si mette a studiare i contemporanei, allora da quella pratica e diretta esperienza senza preoccupazioni, rampollano i suoi migliori giudizi.

Partecipando all'opinione di critici autorevoli, egli dice dei pittori inglesi: « cominciano appena..... cercano e sono in una via tutta loro propria. Se riuscissero, potrebbero un giorno aver forse un qualche Shakspeare della pittura moderna; giacchè, » si badi bene a questa motivazione, « per la mancanza di un'antica scuola, non hanno i difetti delle artificiose convenzioni e delle meccaniche ripetizioni. » [1]

E del Meissonnier: « Egli ha studiato molto il vero, la fotografia e lo stereoscopio,

---

(1) Op. cit., pag. 46.

poco i grandi maestri. Ha trovato nell' arte nuove sorgenti di forza, ha raggiunto una verità di espressione che lascia ammirati i più valenti artisti; ma la sua verità illude come quella dello stereoscopio, e com' essa non ci lascia pienamente soddisfatti. » (1)

Era mio dovere di non mozzare la citazione tacendo la censura colla quale si chiude il periodo; e l'ho adempito volentieri anche per dimostrare un' altra volta come al biasimo quasi sempre seguano lodi che, a dir poco, ce lo fanno dimenticare. Subito dopo aver detto che « la verità » dei quadri del Meissonnier c'illude, ma non ci lascia pienamente soddisfatti, il critico parla d' una pittura di quel maestro (la quale rappresenta un prete che suona il flauto) e approva pienamente tutto quello che gli diceva un artista, osservando quel quadro insieme con lui: « se tu guardi, - mi diceva un artista, - solo

(1) Pag. 39.

il piede di quel sonatore, che batte il tempo, t'avvedrai che è prete, che suona il flauto, e, quasi direi, indovinerai la nota stessa che sta formando. - Egli è ritto dinanzi al leggìo, guarda la carta, e manda fuori la nota, in modo che ci par quasi di vedere che la sua anima e il suo corpo si vogliano trasfondere in essa. »

« *Una lettura presso il Diderot*, nella sua libreria, sembra addirittura, » a giudizio del Villari, « un pezzo del secolo XVIII. L'attenzione di tutti, la quiete e la soddisfazione dell'animo nell'ascoltare, sono tali, che quasi diresti i libri stessi si vogliano muovere dagli scaffali, per sentire anch'essi. E così pure, » sèguita il critico napoletano, « non si son visti mai i soldati della Rivoluzione rappresentati con tanta verità, come in quel gruppo in cui il generale Desaix, con alcuni de' suoi, è dentro un bosco, e con aria, tra minacciosa e lusinghiera, interroga un contadino, per avere informazioni sul nemico e sulle strade. » (1)

---

(1) Pag. 40.

E del quadro *La Ritirata di Napoleone I nel 1815:* « se non vogliamo esser pedanti, bisogna dire che questo quadro, tal quale è, resta uno dei capi d' opera dell'arte moderna. » (1)

E del Cabanel, come s' è visto: « Mai non s' è tanto avvicinato agli antichi, come quando più credeva di allontanarsene. » (2)

O dunque, cosa c'entran qui gli antichi, se non per venirci a persuadere che si può far senza di loro, o che, almeno, anche senza di loro si posson fare dei « capi d'opera? » Quasi quasi questi esempi mi persuaderebbero che il modo più bello di rivaleggiar coi classici è quello di non studiarli; e che per emulare la loro virtù, senza il pericolo d'imitarli servilmente, il meglio è non conoscerli.

Un' illustre e compianta signora greca (Margherita Mignaty) ha scritto che il Cor-

---

(1) Pag 42.

(2) Pag. 33.

reggio è quello de' « grandi artisti » italiani, « che più d' ogni altro seppe affratellare il Genio della Grecia al Genio della Umanità. »

Se è vero (io lo credo fermamente) che il Correggio è il più umano de' nostri sommi artisti; se è il più degno rivale dei Greci, egli deve questa gloria alla fortuna di non averli studiati. A Roma il suo genio gli avrebbe procurato una gloria forse non minore; ma questa, no di certo.

« Quando l'arte s'apparecchia a trasformarsi insieme con la società, lo studio dell'antico diviene più che mai necessario. » Non solamente utile, dunque, ma *necessario*. « Esso è allora un mezzo con cui sollevarsi più in alto, e tenersi in sull' avviso, per non perdersi nei minuti particolari; per non smarrire l' unità della vita, nel cercarne gli accessori, nello studiarne le nuove manifestazioni. » [1]

---

(1) Pagg. 29 e 30.

Limitiamoci a osservare, anzi contentiamoci solo di tener presenti quei fatti, a proposito dei quali l' onorevole Villari indica e consiglia come necessario lo studio dell' antico.

Ebbene, la rivoluzione artistica italiana da qual uomo e con quali mezzi fu fatta? Dal Manzoni con l'analisi; con la « minuta, sottile psicologia del cuore umano; » con un'analisi del nostro cuore, che fu « ignota al Cinquecento, ignota agli antichi. »

Ora, cosa c'entran qui i classici, se non per provare che è possibile una profonda e bellissima rivoluzione artistica anche senza di loro?

E, già che si parla di analisi psicologiche e critiche, chiuderò questo primo volumetto convenendo che non ne ho risparmiata una all'onorevole Villari; e non mi pento. Quando si discutono dottrine presentate e difese da un uomo così autorevole e ascoltato, l' esser

sottili è un dovere e insieme una prova che si prende sul serio quello che si esamina.

Non già ch' io esageri la portata della critica, sia pur quella di Pasquale Villari. Non mi faccio illusioni sugli effetti che può avere, in un paese come il nostro, la critica letteraria o dell' arte: non è facile che susciti passioni, turbi interessi, o cagioni degli sterili o dei fruttuosi conflitti tra le varie classi sociali: fa già molto, se dà luogo a discussioni calde e non infeconde che impegnino un buon numero di persone.

Però, se gli effetti immediati della critica son pochi, piccoli e transitori, gli effetti degli effetti, se posso dir così, le conseguenze ulteriori, lente e nascoste, sono talvolta durevoli e gravi. L' opinione d' un uomo può diventar domani l' opinione d' un giornale, d'una rivista, d'un gruppo d' uomini: la persuasione d' un critico si può a poco a poco comunicare a cento, a mille de' suoi lettori, agli amici de' suoi lettori, e può diventare

la moda d' una buona parte del pubblico; e il pubblico è capace anche d' imporre al governo nientemeno che un indirizzo didattico. Quel letterato, quell' artista, quel politico che s' è occupato un pochino di quadri e di statue, di musica e di poesia, può diventare segretario generale: quell' uomo parlamentare, per ragioni esclusivamente parlamentari, può diventar ministro: questi uomini, come tanti altri mortali, hanno dell' idee, acquistate Dio sa come, su l'arte e la letteratura. Quali siano, e comunque quegli uomini se le sian fatte, poco ci preme di sapere finchè quelle idee non son altro che le idee d'un semplice mortale: ma quando sono elevate al grado e all' importanza d'idee d'un ministro o d' un segretario generale, si vede bene allora quanto importi che le opinioni degli uomini pensanti siano serie, ponderate, giuste, potendo la persuasione d' un uomo diventare un nuovo ordinamento delle scuole, un sistema organizzato ufficialmente di soccorsi, di sussidi,

d'incoraggiamenti a una pedagogia impossibile, a una drammatica incredibile, a un'erudizione letale; potendo il gusto estetico d'un uomo saturar di greco i Licei e ingombrare di modelli accademici gl'Istituti di Belle Arti.

Se la gente pensasse.... oh, la gente ha ben altro da pensare!...

FINE DEL VOL. I.

DELLO STESSO AUTORE:

Scritti d'Arte — Un volume di pagine 568 — Parma, 1874 — L. 5,00.

Saggi di Critiche d'Arte — Firenze, Tipografia Editrice della *Gazzetta d' Italia*, 1880 — L. 5,00.

Saggi di Critiche Letterarie — Firenze, Tipografia Editrice della *Gazzetta d'Italia*, 1881 — L. 5,00.

Versi — Un volume — Parma, 1871 — L. 2,00.

Affetti e Meditazioni — Sonetti — Parma, 1875 — L. 1,50.

Voci dell' Anima — Nuovi Sonetti — Parma, 1883 — L. 1,50.

9 GENNAIO 1884 — SAVOIA E CAPRERA — Parma, Rossi-Ubaldi 1884 — Cent. 20.

« È un fascicoletto che contiene i tre ammirabili ed omai celebri sonetti pel primo anniversario della morte di Garibaldi, ed altri tre sonetti dal titolo: *Savoia*, che coi primi gareggiano in robustezza e grandiosità e per avventura li superano per novità ed abbondanza di concetti.

Il primo de' tre sonetti: *Savoia*, è già noto ai lettori della *Gazzetta*, essendosi pubblicato in questo giornale nell'occasione che fu inaugurata la statua al Padre della Patria: gli altri due sono di quel primo la continuazione ed il compimento.

Il primo s'impone all'ammirazione di tutti per la greca semplicitá del disegno, per l'*unicità* del pensiero, per la potente descrizione delle Alpi e per la chiusa, una vera trovata di grande artista.

I due che seguono contengono una rapida e pittoresca rassegna di rilevantissimi fatti storici che, o si iniziarono o si svilupparono nelle Alpi della Savoia ed ebbero una efficace influenza sui destini di Roma. Conclusione di questi sonetti è la seguente: come dagli accennati avvenimenti sorsero l'Impero Romano di Giulio Cesare, l'Impero Cristiano di Costantino e l'Impero di Carlomagno, così ora comincia, per opera della grande Dinastia d'*Umberto dalle bianche mani*, un nuovo ciclo storico.

In tal guisa la progenie dei Conti di Morienna, dopo otto secoli d'eroica esistenza, viene associata agli avvenimenti che interessano l'umanità. Inoltre ad essa vien tributata dal poeta una lode particolare, perchè egli canta che devesi ad essa se il nome di Savoia diventa l'italico grido di guerra e libertà.

Già fu assai lodato il Róndani per le sue poesie d'indole filosofico-sociale, adesso ci sembra che egli abbia offerto di questo nuovo genere di lirica un saggio insuperato.

Osserviamo che questo nuovo genere di poesia, come richiede, in chi la coltiva, erudizione e valentia tecnica, così richiede nei lettori viva attenzione e costanza nella ricerca delle sue recondite bellezze.

Questo è il nostro parere, abbiam fede sia confermato dalla parola dei più autorevoli.

Il professor Róndani, che è uomo di spirito, ha poi riportato nel fascicolo che annunziamo alcuni giudizi della stampa intorno ai suoi Sonetti: *Voci dell' anima.* Affinchè il lettore si faccia un' idea di quei giudizi, gliene presentiamo i primi due — « Insomma, in questi sonetti è deficienza di forza, di colore e di calore..... E non v' è ricchezza d' immagini. *La Farfalla*, 7 ottobre 1883. »

« Il Róndani dipinge con pennello grondante colore, i cieli nuvolosi, i soli che naufragano fra le nuvolaglie plumbee, le pianure malinconiche. » *L' Illustrazione Italiana*, 6 maggio 1883. »

o. t.

(*Gazzetta di Parma* del 7 gennaio 1884).

La traduzione che dei tre sonetti pel primo anniversario della morte di Garibaldi fece Iaroslav Vrchlicky, apparve la prima volta nel *Podripan* accompagnata da queste due note.

« 1.ª L' Italia, com' è noto, non adempì il desiderio del suo grande Eroe, il quale voleva essere cremato a Caprera, e gli fece invece un

solenne, — sebbene sempre meno degno, — funerale al Campidoglio.

Questi tre sonetti, che sono l'espressione del giusto sdegno del poeta patriota, possono essere tenuti, e per idea e per forma, per ciò che v' ha di più bello nella lirica italiana odierna. »

Nota del Traduttore.

« 2.ª Alberto Róndani, valente poeta italiano, amico del nostro illustre Vrchlicky, volle mandare questi tre sonetti per l' Antologia della Nuova Poesia d'Italia che il Vrchlicky sta componendo.

Siamo persuasi che, per i nostri lettori, questa armoniosa (*sic*) traduzione dei bellissimi sonetti sarà un raro godimento, e ne rendiamo i nostri ringraziamenti all' illustre amico Vrchlicky. »

Nota della Redazione.

I sonetti in omaggio a Garibaldi, ristampati nel 1886 a Padova, quando in quella città fu inaugurata una statua all' Eroe, furono esitati in numero di tremila esemplari in poche ore.